PERIODICO D'INFORMAZIONE CULTURALE
Porto S. Giorgio - Via N. Sauro, 36

Spedizione in abbonamento postale
gruppo III° - Pubblicità 70% - Anno II° N°4
Aprile 1980

ALESSANDRO CETERONI

CULTURA E TERRITORIO TRA ARTI VISIVE E LETTERATURA

QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

ANNO XV - N. 95 - giugno2010
Periodico mensile
Reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996
Spedizione in abb. post. 70%
Div. Corr. D.C.I. Ancona

ISSN 1721-5269

Direttore *Vittoriano Solazzi*
Comitato di direzione *Paola Giorgi, Giacomo Bugaro, Moreno Pieroni, Franca Romagnoli*
Direttore responsabile *Carlo Emanuele Bugatti*
Redazione *Via Oberdan, 1 Ancona Tel. 071/2298295*
Stampa *Centro Stampa digitale dell'Assemblea legislativa delle Marche, Ancona*

ASSEMBLEA LEGISLATIVA DELLE MARCHE

Alessandro Ceteroni

«L'Ariete»:

CULTURA E TERRITORIO TRA ARTI VISIVE E LETTERATURA

Saggi su Saverio Riganò, Alfredo Luzi, Alvaro Valentini

INDICE

Presentazione

C'è una buona ragione per pubblicare nei Quaderni del Consiglio Regionale lo studio che segue e che deriva da una tesi di laurea frutto di una ricerca promossa dalla cattedra di Letteratura Moderna e Contemporanea dell'Università Cattolica di Milano sull'attività artistica e culturale nel sud della regione ed in particolare nel fermano.

All'inizio degli anni '70 Saverio Riganò trasferiva a Fermo e successivamente a Porto San Giorgio la galleria d'arte che gestiva a Roma.

L'iniziativa suscitò interesse nel territorio non solo per la novità assoluta rappresentata dalle numerose esposizioni delle opere di artisti di fama nazionale quali Corrado Cagli, Maccari, Ciarrocchi, Guttuso, Greco, Manzù e tanti altri, ma anche per aver costituito l'occasione di incontro per tanti giovani interessati ai fatti della cultura e dell'arte, che trovarono l'opportunità di sperimentare le loro prime prove e apprendere le varie tecniche di incisione e stampa artistica nel laboratorio affiancato alla galleria.

L'entusiasmo suscitato da tali fermenti culturali, spinse Riganò a dar vita ad un periodico che promuovesse e coordinasse la varie manifestazioni che via via arricchivano il territorio: eventi legati al teatro, alla poesia ed alla letteratura. In questo Riganò si avvalse anche dell'amicizia e della frequentazione di alcuni intellettuali come il compianto Prof. Alvaro Valentini ed il Prof. Alfredo Luzi.

Nacque così il periodico nominato "L'Ariete" a testimonianza del legame esistente con l'attività svolta dalla omonima galleria.

La nascita di una galleria d'arte e di una rivista a cavallo degli anni '70 e '80 hanno rappresentato l'asse portante di una intensa attività che ha coinvolto letterati ed artisti che in esse hanno trovato un punto di incontro e di comunicazione.

Allo studio presente attiene il merito di aver storicizzato un fenomeno che ha dato vita ad una molteplicità di interessi che tuttora crescono e si sviluppano seguendo i modelli del tempo.

Vittoriano Solazzi
Presidente Assemblea Legislativa delle Marche

Introduzione

Il saggio che viene qui pubblicato nasce come tesi di laurea triennale, positivamente discussa a Milano il 3 ottobre 2008[1]. Rileggendo il testo per la pubblicazione, oltre ai dovuti accorgimenti formali, ho deciso di riscrivere l'introduzione per chiarire fin da subito al lettore alcuni punti fondamentali della mia ricerca. Il presente studio ha per oggetto il periodico d'informazione culturale «L'Ariete»: ideata, diretta e finanziata da Saverio Riganò, con sede a Porto S. Giorgio (Fermo, ma a quel tempo ancora in provincia di Ascoli Piceno) in via Sauro 36, la rivista raccolse interventi di Alvaro Valentini, Alfredo Luzi, Elverio Maurizi, Vittorio Girotti, Alfred Hohenneger, e altri illustri intellettuali. Il numero d'apertura del dicembre 1979 inaugurò una pubblicazione mensile ininterrotta fino al novembre 1980, per un totale di dodici numeri (uscirono in edizione unica di formato maggiore i nn. 5 e 6, i nn. 7 e 8, i nn.10 e 11), ognuno della tiratura di 4000 copie. Si aggiunga l'uscita di quattro successivi opuscoli più snelli, datati rispettivamente gennaio febbraio 1981, gennaio febbraio 1982, gennaio febbraio 1983, dicembre 1984.

---

1 Relatore il prof. Giuseppe Langella, ordinario di Letteratura Italiana Contemporanea, presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, al quale vanno i miei più sentiti ringraziamenti per la cura con cui ha accompagnato il progetto di studio, per la disponibilità dimostrata e per la passione verso la materia che ha saputo trasmettermi. Questo libro non sarebbe mai potuto esistere, inoltre, senza l'interessamento del maestro Saverio Riganò, che mi ha consentito di attingere ai documenti di cui mi sono servito, a partire dalla rivista e dai cataloghi. Un ringraziamento speciale va al prof. Alfredo Luzi, ordinario di Letteratura Italiana Contemporanea all'Università di Macerata, per la testimonianza in prima persona sulla rivista e sul cenacolo del poeta Matacotta, e per gli indispensabili suggerimenti in materia di sociologia della letteratura.

Negli stessi anni Saverio Riganò era proprietario e direttore di un'omonima galleria d'arte a Porto San Giorgio. Il rapporto tra la rivista e la galleria diventa pertanto fondamentale ai fini del nostro studio, e verrà esplorato approfonditamente nel capitolo centrale. Ci è parso invece conveniente, viste soprattutto le difficoltà che il lettore potrebbe avere nel reperire copie originali della rivista, aprire il saggio con un'analisi testuale dei diversi numeri, ponendo particolare attenzione alle rubriche e alle aree tematiche.

È bene comunque che il lettore tenga presente il filo conduttore della nostra ricerca. Punto di partenza è il percorso professionale e umano di Saverio Riganò: calabrese di origine, formatosi a Roma in ambienti per lo più extra - accademici, nel 1968 apriva la citata galleria d'arte contemporanea in una città che a tali iniziative era del tutto estranea. Aprire la galleria significava inventare uno spazio nuovo. Nel corso di un decennio, Riganò avrebbe affiancato alla galleria una stamperia d'arte e il periodico di cui ci occupiamo.

Il motivo decisivo, per cui hanno senso questo studio e la sua circolazione, è che Riganò non si è limitato ad inaugurare un locale per vendere quadri. Insieme agli intellettuali con i quali ha collaborato negli anni, primi fra tutti Alfredo Luzi e Alvaro Valentini, ha investito energie e denaro per nutrire una coscienza critica territoriale sull'arte contemporanea: è da Riganò che ad esempio si formarono, mediante il tirocinio nella stamperia, le prime generazioni di artisti locali. La controprova di questa tesi ci è data dagli esiti imprevedibili che dal confronto e dalla ricerca comune sono derivati, come l'approdo dagli anni ottanta di Riganò medesimo alla pittura e alla scultura in prima persona: solo in un ambiente culturalmente dinamico poteva attivarsi un percorso di formazione come questo. È nostra precisa convinzione che per sapere chi siamo oggi e a che cosa aspiriamo, non si possa ignorare chi c'è stato prima di noi e che cosa c'è stato lasciato in eredità. Questo studio pretende di rispondere, nel suo piccolo, a tale interrogativo, approfondendo una delle vicende editoriali e culturali più in-

teressanti che abbia interessato l'area fermana negli ultimi decenni.

Parlare peraltro di *confronto* significherà dimostrare a quali equilibri e a quali sintesi siano giunti le molteplici identità di Riganò, mercante d'arte, di Alvaro Valentini, docente, giornalista e poeta, di Alfredo Luzi, professore, sociologo della letteratura e critico, e di tutte le altre personalità che avremo modo di conoscere. Ciò che eleva «L'Ariete» a un grado superiore rispetto a un qualunque giornalino di provincia è la sinergia dei linguaggi: immaginiamo il pittore che chiede consiglio al critico, il poeta che viene stimolato da una scultura, il professore e il mercante che argomentano sull'allestimento di una mostra, gli artisti che si concedono scambi di opinioni. Ma non anticipiamo troppo le cose.

Una domanda da porsi preliminarmente è se «L'Ariete» nasceva con una doppia anima, quella scaltra del mercante e quella nobilitante dell'intellettuale. Perché magari non sospettare che la seconda fosse soltanto un addobbo, un camuffamento moralistico? L'autorevolezza dei firmatari, la serietà degli interventi, la ricchezza delle tematiche, dimostrano che la vocazione letteraria de «L'Ariete» non va messa in discussione. Il progetto culturale perseguito da questo gruppo di intellettuali era di ringiovanire l'area del fermano, ricca di una sua buona saggezza antica, che proprio in quanto antica avrebbe ogni tanto bisogno di rinverdire le buone radici con gli impulsi della vita più recente. Senza sconvolgimenti chiassosi, si sperava di coinvolgerla nei dibattiti sulla ricerca artistica e letteraria contemporanea. La rivista era una delle risorse pratiche per iniziare a perforare il digiuno culturale della regione: considerazione questa che potrebbe disturbare le menti ostili ad un'eccessiva discesa dell'arte nel sociale, ma non gli autori de «L'Ariete». Potendo, essi andarono anzi a cercarseli spazi simili: la penna di Riganò ne è la dimostrazione lampante, per i commenti sugli eventi culturali locali dalle cadenze spesso satiriche. L'intera rivista d'altronde si impegna in recensioni di poeti marchigiani, introduzioni ad artisti marchigiani, recupero di testimonianze, racconti e leggende - il confine spesso

si assottiglia - sempre inerenti alle Marche. Ecco quindi che si chiarisce il sottotitolo del nostro libro, quel *fare un'arte del territorio per il territorio* che riassume la vocazione più intima de «L'Ariete».

Spero si perdonerà il ricorso, peraltro raro, a una scrittura più calzante, nel ricordo di episodi familiari imprescindibili per l'elaborazione dello studio. Dopotutto una rivista dovrebbe parlare di uomini, e una rivista contemporanea di uomini vivi.

E la terra in questione è anche quella di chi scrive.

settembre 2009

A. C.

1. LA STRUTTURA E I PERCORSI

I numeri

In questo capitolo studieremo le rubriche in cui si è articolata la rivista, seguendo un'analisi trasversale ai numeri. Se il lettore è d'accordo, ci piacerebbe tentare di restituire il gesto concreto di chi sfoglia la rivista e la spizzica, non senza criterio logico, ma guidato da una curiosità razionale. L'elenco che segue descrive i sommari delle pubblicazioni. Li citeremo singolarmente riportando per ogni articolo il titolo (in corsivo) e l'autore (non espresso quando l'articolo è a nome dell'intera direzione, oppure nella riproduzione dichiarata di materiale non alterato da altre fonti).

Dicembre 1979,
Salve!
Mercato e Mercanti, di Saverio Riganò
Poesia. Giuseppe Brunamontini, di Alfredo Luzi
Le Marche viste dal Nord, di Alvaro Valentini
Galleria
Più bello di così si muore, di Mariella Rossini
A Fermo il Living affascina i giovani, di Vittorio Girotti
Notizie

Gennaio 1980,
Mercato e Mercanti. La vendita all'Asta o all'incanto, di Saverio Riganò
Poesia. Paolo Nisi, di Alfredo Luzi
Le Marche viste dal Nord. Il grande Stendhal, di Alvaro Valentini
Scienza a Arte. Il Computer, di Guido Tascini
Fotografia. Eriberto Guidi, di Saverio Riganò
Febbraio 1980,
(Mal)costume. Passione e morte di un teatrino di provincia, di Plautinus

Le Marche al centro d'Europa, di Alvaro Valentini
Galleria
Poesia. Franco Matacotta. La poesia corale di Fisarmonica rossa, di Alfredo Luzi
Notizie
Mario Tozzi. Lo spazio della memoria come mitologia del quotidiano, di Elverio Maurizi

Marzo 1980,
L'Istruzione Artistica. Ovvero il Pianeta del Tempo Perduto, di Saverio Riganò
Le Marche e Domiziano. Il gusto del kolossal, di Alvaro Valentini
Edgardo Mannucci. La poesia dei metalli, di Elverio Maurizi
Galleria
Poesia. Umberto Piersanti, di Ennio Grassi
Notizie

Aprile 1980,
Quanti anni ha la storia, di Saverio Riganò
Ascanio Condivi da Ripatransone, di Alvaro Valentini
Poesia. Ancora per Franco Matacotta
Fermo. Conclusa la stagione di Prosa, di Vittorio Girotti
Galleria
Aldo Calò. La logica della forma, di Elverio Maurizi
Il Bauhaus come esperienza sociale, di Anna Caterina Toni

Maggio Giugno 1980,
Uno scherzo marchigiano a Dante Alighieri, di Alvaro Valentini
Prospettive di collaborazione tra Industria e Cultura nelle Marche
Simona Weller. Dipingere con le parole, di Elverio Maurizi
Galleria
Lettera al sindaco della città, di Saverio Riganò
Nanda Vigo. L'ambiguità dell'immagine, di Anna Caterina Toni
Un appuntamento mancato, di Saverio Riganò

Luglio Agosto 1980,
Le Parc. La modulazione della luce, di Elverio Maurizi
Poesia. Giuliano Montanini. Quattro liriche tratte da Radici Rosse
Tecnica e arte della stampa. Incisione all'acquaforte, di Alfred Hohenneger

Da Porto S.Giorgio. Un'impresa... culturale, di Saverio Riganò
Da Porto S.Giorgio. Sei domande al Sindaco Prof. Franco Loira, di Saverio Riganò

Settembre 1980,
Poesia. Luigi Di Ruscio, di Alfredo Luzi
Galleria
Tecnica e arte della stampa. La litografia, di Alfred Hohenneger
Sergio Sani, di Elverio Maurizi
Ospiti illustri. 1831, Giuseppe Mazzini a Moresco, di Carlo Ferrari
Notizie da Macerata

Ottobre Novembre 1980,
Poesia. Acruto Vitali, di Alfredo Luzi
Galleria
Notizie
Naturale... Necessario. C'era una volta. L'uccellino morto, di Silano
Il capretto di Natale, di Silano
L'arte programmata di Giorgio Villa, di Elverio Maurizi
Parliamo di teatro. All'amore io ci credo, GAD società operaia di Porto San Giorgio, di Saverio Riganò

Alla poesia sono riservate le recensioni di Alfredo Luzi, delle arti figurative si occupa principalmente Elverio Maurizi, coadiuvato da Anna Caterina Toni. Hohenneger cura una sezione di carattere tecnico sulla produzione delle stampe. Gli articoli di Alvaro Valentini spaziano nel tempo e nelle epoche, senza un confine netto tra cronaca e leggenda, tra erudizione e scherzo, tra parola e rumore, affidandosi piuttosto, come costante punto di riferimento, all'ambientazione marchigiana dei testi. Gli spunti di Valentini, dal momento che forse proprio questo è il termine più consono a definirli, godono da un lato della leggerezza di chi non pretende di essere esaustivo, lasciando intuire dall'altro l'abilità che si deve possedere per non scemare nel banale o nel noioso: al lettore non chiedono che la disponibilità alla divagazione, al piacere della lettura in se stessa. Per il taglio etnografico che li caratterizza, possono correttamente essere assunti a modello in scala minore di quella che è la vocazione de «L'Ariete» a livello macroscopico.

Vittorio Girotti e Saverio Riganò si concentrano sull'attualità locale.

Un'attualità a tutto tondo, non specificatamente letteraria: l'attualità tratteggiata, e a distanza di tempo il dato è più evidente, è quella in cui il mondo della cultura e il mondo del lavoro si cercano, più raramente si incontrano. È sorprendente la naturalezza con la quale questi autori disdegnino di scindere una mostra, un progetto di studi o una conferenza, dal paese in cui si è tenuto, dalla gente che vi ha assistito, dalle risorse che ha impegnato e che si spera riesca a rigenerare. In altri termini, si pone l'attenzione sui risvolti sociali delle attività artistico – culturali recensite negli articoli. Riganò, essendo il direttore responsabile della rivista, si incarica di illustrare la linea della rivista rispetto ai dibattiti che venivano di volta in volta interessando il fermano. Tra le due penne sussiste una certa differenza di stile e di carisma, senza che venga meno una sostanziale familiarità.

Compaiono infine in ogni numero la *Galleria*, sezione che esibisce le opere degli artisti attivi presso la galleria di Riganò, e il *notiziario* dei più rilevanti eventi culturali del momento.

Questa è la struttura basilare della rivista. Poiché sarebbe infruttuoso insistere in un'analisi sommaria, ci concentreremo sugli articoli di maggiore spessore. La scelta potrebbe apparire arbitraria, ma il campionario considerato ci sembra abbastanza vasto per rimuovere ogni dubbio ed avere un'idea completa del testo.

Salve! Il saluto della rivista

«Salve. Salute a tutti!
Con queste parole forse un tantino desuete, vogliamo aprire il nostro periodico. Un saluto pieno, cordiale, affettuoso, agli artisti, ai critici, ai mercanti ed ultimi ma non ultimi ai collezionisti. Particolarmente però il nostro saluto vada ai lettori comuni nelle cui mani affidiamo questo periodico. A loro ci rivolgiamo ed a loro, ogni mese, vorremmo offrire l'occasione di restituirci il saluto, idealmente ammiccando se sono d'accordo con noi.
Che cosa dirà e che cosa porterà ai lettori "l'Ariete", questa piccola creatura appena nata? Noi bene edotti della moderna Pedagogia non abbiamo voluto prevaricarlo né condizionarlo con un programma di ferro: gli abbiamo dato la vita, (questa sì per nostra precisa e sofferta decisione) gli daremo man mano le nostre rispettose indicazioni e, se i lettori vorranno, ci auguriamo che cresca, che abbia una vita lunga, utile, onesta.
Dunque, alziamo i calici e beviamo tutto d'un fiato. Alla sua, alla nostra salute.
Buon Natale e Buon Anno».

Così nasceva, nel dicembre del 1979, «L'Ariete». In pieno clima pre-natalizio, un messaggio all'insegna della sobrietà e della cordialità.

Quasi una scommessa. Difficile da vincere, certo, in un territorio che rispetto alle tematiche più care a «L'Ariete» sonnecchiava in pieno provincialismo. Di questo dato Riganò e gli altri firmatari erano ovviamente a conoscenza. È proprio l'assenza di una struttura socio-economica gravitante intorno alla cultura contemporanea a convincerli della necessità di portare avanti il loro progetto. D'altronde, era chiaro che per colmare la lacuna l'impegno richiesto sarebbe stato maggiore che in altri luoghi.

Le aperture ai lettori, quell'ammiccare ideale, così come l'invito finale a fare della lettura un brindisi amichevole, associati dal punto di vista stilistico al ricorso a un lessico non impegnativo e all'enfasi, non priva di complicità e sottile ironia, della moderna Pedagogia, tendono a ridurre la distanza che, proprio per la novità della materia, poteva generarsi tra scrivente e destinatario. Dunque la rinuncia a un manifesto programmatico non va letta come incapacità di elevarsi, dal livello elementare del semplice intrattenimento, verso mete più ambiziose. «L'Ariete» nasce per essere uno spazio di

maturazione culturale. Più che della genesi di idee nuove, ci si preoccupa inizialmente di riconoscere una passione condivisa per i destini della cultura locale e per la sua valorizzazione. Il passo preliminare da compiere, attraverso il quale «L'Ariete» si sarebbe potuto dotare di un canale e di un linguaggio efficaci, era di istaurare con il lettore un legame forte. Occorreva capire quale lingua parlare per sentirsi uniti nel medesimo progetto.

Sul fondo della copertina posteriore, ripetuto in ogni numero della rivista, compare un secondo appello al lettore che riportiamo integralmente:

> *Lettore*, diffida della gente che ha scarsa considerazione della professionalità. In una galleria d'arte qualificata troverai sempre una mostra qualificata: lì puoi vedere e capire e se proprio vuoi, puoi comprare con il massimo delle garanzie. Un mercante d'arte qualificato è sempre disposto ad aiutarti, è in grado di chiarire i tuoi dubbi perché conosce il suo lavoro. È *un professionista*. Cercalo perché esiste.[2]

Si punta ancora il dito sul rapporto emittente-ricevente, questa volta nell'ambito selezionato della fruizione dell'opera d'arte in galleria. Ciò che la direzione della rivista ha a cuore è la rivendicazione di professionalità. Potrebbe apparire un paradosso con quanto appena osservato, se non considerassimo che la professionalità non viene avanzata come discriminante tra autori e pubblico, bensì come la garanzia che gli scriventi danno al lettore, affinché egli non tema di essere raggirato. Dunque la tematica della professionalità viene introdotta con una funzione di avvicinamento e non di allontanamento. E se la professionalità del mercante viene qualificata dai tre verbi «puoi vedere e capire e [...] comprare», quella della rivista non le sarà poi così distante.

Si è notato come siano frequenti nella rivista i riferimenti extra-testuali all'attività di gallerista di Riganò. Dovremo muoverci costantemente su questi due assi: ci prefissiamo di indagarne le influenze reciproche nella seconda parte dello studio, mentre per ora preferiamo concentrarci sulla rivista. Questo è il suo biglietto da visita: un parto lucido, ma con tutti i rischi del parto.

2 Il corsivo è nell'originale.

Riganò tra *Mercato e Mercanti*

Il tema del mercato dell'arte è particolarmente caro al direttore Riganò. Lo approfondisce negli articoli della rubrica *Mercato e Mercanti*.

Nel numero di apertura della rivista, Riganò ricostruisce il processo che «verso la fine degli anni cinquanta, con il "miracolo economico" e l'avvento del consumismo», ha determinato anche nel mercato dell'arte «nuovi insospettati sviluppi». Precedentemente «riservato a qualche mecenate o a rari se non rarissimi collezionisti», il settore è stato invaso da «una massa enorme di avventurieri, assolutamente incolti, assetati di denaro a basso costo e maestri soltanto nella bassa ed alta speculazione». Si è perso quel «rapporto tra gli artisti e i collezionisti [...] del tutto simile a quello che intercorreva tra l'artigiano e il committente», quando «non erano in uso i cataloghi universali degli artisti» e «il committente oltre ad essere persona sensibile, era colto conoscitore e, non di rado per altri versi, artista lui stesso».

Ora, la nostalgia per un'epoca che l'esperienza ci fa dire antica, benché da essa ci separi appena mezzo secolo, non basterebbe a destare l'interesse del nostro studio. Ma Riganò acutamente intuisce che al cuore della trasformazione sta un problema di linguaggio: «Artisti, mercanti, critici sono diventati addirittura una truppa irregolare senza codici e senza disciplina che, rapinando e devastando il *linguaggio* della tradizione e della ricerca, scorazza tuttora sulle teste del "consumatore"». Il passo chiarisce il valore di quella professionalità di cui si discuteva sopra. Non esiste garanzia senza professionalità, la professionalità è la conoscenza del linguaggio e insieme la capacità di gestirlo, e cioè insieme tradizione e ricerca.

D'altronde questo linguaggio non piove dal cielo. In un articolo anteriore apparso sulla rivista «Il Margutta, periodico d'arte contemporanea»[3], Riganò scriveva: «Vogliamo ribadire che le nostre proposte non vogliono essere belle per dimostrare che siamo dotati di immaginazione, non vogliono essere desideri partoriti dall'utopia. [...] Per questo ci interessa quello che si fa anche nei piccoli centri della grande provincia italiana. [...] dato che almeno gli otto decimi della popolazione nazionale vive in piccoli e

3 Le citazioni che seguono provengono dall'articolo *Etichetta nera*, eseguito da Riganò per «Il Margutta», a. I, n. 2.

medi centri, si trova automaticamente esclusa dalla possibilità di attingere in misura adeguata al patrimonio culturale, che pertanto rimane monopolio, mal amministrato, di una oligarchia classista e irraggiungibile.» Una classe privilegiata, quella che dovrebbe curare la gestione e l'organizzazione del patrimonio culturale e specialmente artistico, che si fa «attrarre dalla famosa etichetta nera (e per etichetta nera intendiamo appunto la galleria e il mercante di prestigio, il critico di prestigio, l'editore di prestigio, l'ambiente o il salotto di prestigio, e tutto ciò che sa di marca nel mondo), evitando qualunque azzardo nella scelta del "mattone" che serve a costruire giorno per giorno la fama». Riganò, in completa antitesi con tale gestione, si proponeva di «arrivare al pubblico; come preparare quest'ultimo, come interessarlo, sensibilizzarlo, insegnargli a trarre da sé quel tanto per cui non si senta un sottoprodotto della classe culturale, l'eterno bambino che fa le aste, che annuisce sempre per nascondere la vergogna della propria ignoranza», sottolineando come «questo messaggio culturale non raggiunge il suo scopo fin tanto che si teorizza, si discute a vuoto, passeggiando magari nella bella vetrina di Piazza del Popolo»[4].

La polemica di Riganò assume i tratti di una critica socio-culturale. Il nucleo del suo convincimento è il ripensamento del rapporto tra arte e pubblico. Un rapporto che, a seconda delle circostanze, assumerà le fisionomie del mercante e dell'acquirente, del maestro e dello scolaro, dell'artista e del suo estimatore. Una questione che ruota sempre intorno alla ricerca di quel linguaggio che renda l'arte comunicabile. Un canale e un codice continuamente attivi non saranno mai ottenuti con le improvvisate degli «avventurieri, assolutamente incolti», né tanto meno per merito dello «*scialapopolo*» ricordato nell'articolo *La vendita all'asta o all'incanto*, «tipico abile venditore di *tutto*, che nelle fiere di paese attirava, come lo specchietto le allodole, tanta gente campagnola, incantandola come un funambolo e divertendola come un attore di cabaret» pur di riuscire a spillare le «piccole lire tanto a lungo e tanto avaramente conservate». Ma non è nemmeno sufficiente "l'etichetta nera": essa genera infatti una cultura della disparità, dalla quale il pubblico non può essere contaminato, sia perché non gode degli strumenti per recepirla, sia perché la percepisce come distante e occasionale. Un cultura quindi sterile.

4 È la piazza del Popolo a Roma.

Netto è infine il rifiuto delle posizioni di chi si impegna marginalmente, di chi discute a vuoto tra una passeggiata e l'altra. Non che noccia a qualcuno, ma non è così che si mettono i "mattoni". L'impegno deve essere autentico e dichiarato, in direzione di una pratica quotidiana in cui il dialogo sia appassionato. Non si può ignorare l'investimento umano compiuto qui da Riganò e colleghi: si chiarisce allora quel «per nostra precisa e sofferta decisione», che nell'articolo di saluto veniva attribuito alla volontà di fondare la rivista.

Chi scrive rischia di risultare antipatico. Rileviamo però che, riguardo ai modi in cui "scegliere il mattone", non viene data una direttiva precisa dalla rivista, che anzi ha esattamente evitato di darsi un «programma di ferro».

Riganò sull'Istruzione Artistica

Con l'articolo *L'istruzione artistica ovvero il pianeta del tempo perduto*, il pensiero di Riganò sul linguaggio e sull'educazione artistica raggiunge una piena circolarità rispetto alle premesse da cui si era originato. L'analisi storica del rapporto tra mercante e pubblico aveva legittimato, se non la teorizzazione di una corretta pedagogia dell'arte, almeno la denuncia delle carenze di molti tra i sistemi più diffusi. A questo punto la riflessione viene contestualizzata nell'ambito del fermano e del maceratese.

A fornire l'occasione di dibattito è l'organizzazione della Quinta Triennale dell'Adriatico a Civitanova Marche, che «si era pensato di dedicare alla *Istruzione Artistica Marchigiana e suo rapporto con il Territorio*[5]; si voleva indagare sul senso di tanta abbondanza di Istituti d'Arte, di ben due Accademie di Belle Arti, di un Istituto Superiore di Istruzione Artistica, di un Liceo Artistico. Si voleva far luce sugli [...] sbocchi professionali che, al di là del velleitarismo artistico, i giovani, gli allievi di tali scuole, avrebbero trovato nella realtà della Regione in cui vivono». Al di là degli esiti fallimentari del progetto, ci interessa la lettura complessiva che ne dà Riganò[6]. Si distinguono due sequenze: critica all'organizzazione scolastica locale e rivendicazione di una diversa educazione artistica.

Iniziamo con la prima. Il passo che citiamo è talmente chiaro da rendere superfluo ogni ulteriore commento: «Abbiamo assistito in questi anni alla progressiva dequalificazione degli insegnanti; alla presa d'assalto di posti di insegnamento da parte di elementi, oltre che privi di qualsiasi titolo, assolutamente impreparati. Abbiamo vissuto l'istituzione di nuove scuole di indirizzo artistico, divenuti nidi fecondi per il sottogoverno e per il clientelismo più deteriore, in cui in brevissimo tempo si è aggiunta

5 In corsivo nell'originale, sarebbe dovuto diventare il tema e sottotitolo della manifestazione. Riganò, non senza toni polemici, osserva nello stesso articolo che «La cosa non riuscì e, a dire il vero, non solo per le vane promesse dell'Assessore, ma soprattutto per una serie di difficoltà a cui non furono estranee inspiegabili reticenze e negazioni di alcuni Consigli e Capi di Istituto».

6 Riganò aveva già curato la terza e la quarta edizione della Triennale.

la schiuma della negazione del concetto di *maestro*[7] e di *insegnante*. Assistiamo ai guasti e alle distruzioni che questi sedicenti *professori* provocano non solo sulla pelle degli allievi, ma anche nel tessuto sociale in cui si sono annidati come tenie voraci, da cui succhiano fiducia e quattrini in cambio di un pauroso vuoto culturale e professionale». Le accuse sono pesanti. Al lettore, che non si sorprenderà più per lo stile energico e diretto del Riganò, non chiediamo di prendere una precisa posizione sulla questione. Indipendentemente dal fatto che Riganò avesse torto o ragione, ci piace però riportare il suo giudizio finale, purtroppo dimostratosi profetico: «C'è chi non vede ancora gli effetti nefasti della scolarizzazione di massa; i danni subiti da migliaia di giovani, intruppati per lunghi inutili anni, aggiogati a incerti studi senza sbocchi professionali né prospettive, abbandonati alla deriva con una attestato inflazionato di una quanto mai generica qualifica, più o meno subita e, quindi, non capita e non amata».

Passiamo alla seconda sequenza. Qualcuno sospetterà che Saverio Riganò sia un uomo carismatico, appassionato, ma inconcludente: dopotutto, non ci ha ancora minimamente parlato di come li metterebbe lui, i mattoni. Esiste una *pars construens*? Ebbene sì, esiste ed è ben articolata: «Si vuol fare di ogni erba un fascio, confondendo discipline legate ad attività manuali con altre più propriamente intellettuali; si è dato grande spazio alla presunzione secondo cui le scuole di indirizzo artistico debbano per forza produrre artisti. Si cerca infine una nuova identità, perdendo quella consolidata in migliaia di anni del *pojetés*[8] cioè di colui che crea,

7 In corsivo nell'originale, come i successivi *insegnante* e *professori*. Curiosamente, la scelta del corsivo per queste tre parole non sembra casuale, ma pare finalizzata a rimarcare la scissione tra due vocaboli, da un lato, di uso più familiare e affettivo, come sono appunto *maestro* e *insegnante*, con i quali ci si può al massimo riferire alla figura del maestro elementare, ai quali si contrappone dall'altro il più severo *professori*, inevitabilmente legato al mondo liceale ed universitario, e quindi in questo contesto rivestito oltretutto di un intento parodico verso chi tali cariche assume, non essendone degno.

8 In corsivo nell'originale, come il successivo *vero maestro* che, contrapposto questa volta al *critici a mezzo servizio* sui quali si chiude l'articolo, sembra confermare l'osservazione condotta nella nota 7. Per evitare qualsiasi fraintendimento, ci teniamo a precisare che il "baratro" scavato dal Riganò non riguarda il mondo pre-universitario da un lato e quello universitario e post-universitario dall'altro, né il mondo studentesco da quello lavorativo, ma vuole introdurre una distinzione tra il professionista e l'infiltrato, tra chi

che materialmente fa il pittore, lo scultore, il decoratore, dando vita in sua vece all'ibrido dell'artista-filosofo, la cui esistenza e consistenza non supera lo stato larvale. Su tanta miseria c'è poco da fare progetti. Ma si abbia il coraggio di sgomberare il campo da tante inutili incrostazioni e sovrastrutture; di meditare in una più saggia politica sociale ed economica, sulle possibilità di ricostruire il tessuto connettivo dell'artigianato. Si pensi alle ormai distrutte botteghe, ad un *vero maestro*, ad una piccola cerchia di allievi, impegnati e sicuri, che giorno dopo giorno stratificano sudata esperienza e mestiere, sul ritmo costante del gesto sapiente e di poche, misurate parole. Pertanto, e non vorrei morire bruciato, si chiudano licei artistici ed accademie e siano potenziati e riordinati gli Istituti d'Arte, dando loro indirizzi e specializzazioni che tengano conto del territorio in cui sorgono, onde garantire la ricostituzione di una nuova, qualificata attività artigianale. E per il *momento teorico* (discipline più propriamente intellettuali) più che istituire nuove strutture, si utilizzi l'apparato universitario esistente, creando specifici corsi di laurea, affidati a docenti qualificati, evitando di intasare le cattedre con la larga disponibilità dei *critici a mezzo servizio* tra il mercato e la scuola». Riganò distingue un momento pratico da uno teorico, dei quali non si possono ignorare le differenze. Perdute le specificità dei due momenti, si degenera nell'«ibrido dell'artista-filosofo»[9] Il modello che Riganò ha in mente è invece quello del «*vero maestro*», che gli abbiamo sentito evocare frequentemente, ma forse mai con una simile accuratezza nel definirne l'attività e il ruolo sociale. Il «*vero maestro*» ha una vocazione essenzialmente pratica, poiché l'arte è un *fare*[10] arte. La tesi di Riganò

sa fare il proprio mestiere e chi finge. Pertanto non si riconduce a criteri di classificazione cronologica o nobiliare, ma sottintende il valore sociale della meritocrazia, ovvero il riconoscimento attribuito da una più o meno nutrita comunità all'attività che uno dei suoi membri svolge per essa e in essa.

9 Sono note le molteplici implicazioni della parola «ibrido», e per ricordarne alcune tra le più immediate, si possono citare la dottrina evoluzionista di Darwin, la rilettura che ne dà Bergson, o gli studi sui generi letterari che mirano ad evidenziare le reciproche influenze tra le tipologie testuali. Una ricognizione efficace e recente della questione si trova in Enrico Reggiani, *The "Compl*[i]*mentary dream", perhaps. Saggi su William Butler Yeats*, Europint Publications, Milano, 2004.

10 Corsivo nostro. L'idea dell'arte come di un fare, come di un'esperienza concreta che

mira al riconoscimento del valore dell'artigianato come momento inalienabile del processo artistico. Il prosperare, come funghi nel sottobosco, di una miriade di strutture svincolate tra di loro, conduce soltanto allo spreco, alla dispersione, all'ignoranza. Oggi questi argomenti sono prepotentemente tornati di attualità. L'edificazione di una grande casa della cultura artistica, che affondi le radici dentro al territorio e tuteli l'occupazione e la ricerca, passa per la complementarietà del momento pratico e di quello teorico, non per il loro caotico miscuglio senza prospettive. Portato poi per esperienza e sensibilità ad approfondire il livello pratico, Riganò enumera le misure da adottarsi più urgentemente per la riorganizzazione del settore scolastico[11]. Riemerge l'attenzione per quella professionalità che i «*critici a mezzo servizio* tra il mercato e la scuola» tradiscono quotidianamente, con ripercussioni «sulla pelle degli allievi».

Consideriamo lo stile e certe espressioni adottate da Riganò. Soluzioni linguistiche come «oligarchia classista e irraggiungibile», come «sgomberare il campo da tante inutili incrostazioni e sovrastrutture», come «il popolo, che pur nel guado della tormentata vita quotidiana tende le mai per appigliarsi a qualcuno che lo guidi verso una maggiore partecipazione culturale», come «il distinto simpatico scialapopolo comincia ad alienare o a mettere all'incanto tutta la mercanzia»[12] sono care alla cultura marxista. E c'è chi avrà ricondotto ad una matrice affine la cura del Riganò per i giovani, intesi come classe sociale debole da tutelare all'interno del processo produttivo e da recuperare attivamente nel progresso comunitario, al pari di quell'evocare la «tanta gente campagnola» così sincera nelle sue semplici passioni da suscitare tenerezza quando viene imbrogliata, insieme allo sdegno per il truffatore. Lo stesso «particolarmente il nostro saluto va-

amalgama gesti, parole, suoni, materia, in un'opera finale nella quale è la mano dell'uomo ad unire le componenti, è emersa più di una volta nelle "chiacchierate" col maestro Riganò.

11 Si ricordi che nell'articolo *Mercato e Mercanti* proponeva di creare «un Ordine Professionale per gli artisti, un Ordine Professionale per i mercanti, con gli onori e gli ONERI da essi derivanti». Se ne deduce che il suo fine è la riorganizzazione dell'intero sistema-arte, del quale l'istruzione scolastica è poi una delle componenti principali.

12 Le due citazioni non già recensite provengono rispettivamente dagli articoli *L'istruzione artistica ovvero il pianeta del tempo perduto*, e da *La vendita all'asta o all'incanto*.

da ai lettori comuni nelle cui mani affidiamo questo periodico», osservato nell'articolo di saluto sul numero di apertura, proclamava la vocazione democratica della rivista. Eppure, è noto come l'ambiente d'elezione della critica marxista sia la fabbrica, il cui nucleo sociale consiste nel rapporto, inesorabilmente conflittuale, tra chi detiene i mezzi di produzione e l'operaio. Riganò offre invece le sue energie all'altare delle «ormai distrutte botteghe». Il referente principale della sua tesi è il rapporto tra il maestro e la «piccola cerchia di allievi, impegnati e sicuri, che giorno dopo giorno stratificano sudata esperienza e mestiere». La lotta di classe si lascia respirare nei suoi articoli, ma la battaglia di Riganò sa principalmente di lotta all'ignoranza in nome della professionalità e dell'onestà intellettuale. Egli non esita a dimostrare stima e simpatia per i mercanti e i collezionisti che amano l'arte, come quando dichiara a proposito della vendita all'asta che «dal discorso precedente qualcuno potrebbe trarre errate conclusioni sul nostro atteggiamento nei confronti di questo mezzo di vendita, di questo gioco che, al contrario, ci trova entusiasti quando però le regole siano conosciute e rispettate. Innanzitutto una vendita all'asta [...] dovrebbe essere sostenuta o assistita da professionisti, conoscitori e garanti oltre che della autenticità della qualità delle merci od oggetti messi in vendita; garantire realmente e concretamente che la qualità ed il valore di essi siano rispondenti alla descrizione che se ne fa anche *verbalmente*[13] durante la tornata d'asta».[14] Dunque il nucleo concettuale e lessicale del pensiero di Riganò è il binomio *professionalità* e *linguaggio*. Tutelare il linguaggio significa che «ad esempio avremmo voluto chiedere ad uno di questi incantatori di gonzi cosa significa la frase *Svendita all'asta con mandato notarile.* A noi sembra una frottola. Infatti la parola svendita indica una operazione con la quale si cede all'acquirente un oggetto ad un prezzo fortemente ridotto o addirittura sottocosto rispetto al prezzo reale. [...] Nella vendita all'asta il meccanismo tende a un risultato opposto. Infatti il venditore non solo non svende ma cerca di ricavare dall'oggetto una cifra che sia la più vicina possibile al prezzo pieno e spesso, soprattutto quando l'acquirente è un ingenuo, riesce addirittura a sopravvalutare enormemente la propria merce. [...] E poi cosa

13 Corsivo nostro, anche in seguito

14 *La vendita all'asta o all'incanto.*

vuol dire con mandato notarile, che quanto è posto in vendita viene offerto con la mediazione o per incarico di un notaio? Aria Fritta. Parole».

E se, all'inverso, qualcuno vi leggesse i deliri di un reazionario, che nell'epoca del digitale vuole riaprire botteghe dal gusto medioevale, che respinge per partito preso la figura di intellettuale richiesta dalla nuova società, ed è talmente classista da non accettare neppure che la cultura sia diventata di tutti, sarebbe attraverso il medesimo nucleo concettuale di professionalità e linguaggio che potremmo dimostrare la superficialità di simili accuse. Costui infatti imputerebbe di ingenuità il confidare nel «ritmo costante del gesto sapiente e di poche, misurate parole». Magari bollerebbe come desueto classicismo la fiducia del Riganò nella capacità pedagogica di un antico maestro e nel rispetto che gli portano i suoi ragazzi. Ma ci domandiamo noi, è tanto assurda l'idea di sedersi intorno a un tavolo per tirar fuori dalla materia quel qualcosa di caro e di umano, che finalmente osiamo chiamare arte? Purtroppo la nostra epoca, così generosa nell'informarci su tutto e nel battagliare per ogni diritto, sembra rimuovere la storia che le ha permesso di essere se stessa. Quasi fosse una colpa. Finendo in verità col rifiutare, insieme all'identità, qualsiasi responsabilità. Il "maestro", volendone tentare una definizione, è colui che *sa gestire il gesto e la parola*, poiché l'esperienza lo ha reso intimo conoscitore della materia, e pertanto non solo non è strano che egli istruisca i ragazzi, ma l'impegno educativo rappresenta anzi la compiuta realizzazione del suo percorso umano e professionale. La parola del maestro è l'opposto del «logorroico tritume di parole e locuzioni di vecchio e nuovo conio collezionate e stratificate con la sensibilità di un nastro magnetico», della «confusione deliberatamente creata dagli alchimisti della burocrazia»[15]. La riscoperta della bottega non

15 *L'istruzione artistica ovvero il pianeta del tempo perduto.* A questo punto, avendo denunciato la validità soltanto parziale di alcuni sistemi culturali di riferimento, vorremmo spendere poche righe su quello che a noi pare invece il modello al quale, più o meno consciamente, si richiama il Riganò. E lo individuiamo in quella *parresìa* che Foucault definiva come uno degli elementi contraddistintivi del pensiero greco, o almeno ateniese e più specificatamente socratico (Michel Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica,* Donzelli editore, Roma, 1996). La *parresia* è etimologicamente il dire tutto, il dire la verità, dove la qualifica di veritiero, che i moderni sono soliti attribuire ad un enunciato quando soddisfa precisi requisiti scientifici e logici, era dai greci invece riconosciuto all'uomo che metteva in pratica quello che diceva, istituendo, a suo ri-

deriva tanto da un culto protoromantico per il Medioevo, ma dalla necessità di dotarsi di un *luogo* nel quale il gesto e la parola siano tutelati dall'intrusione delle molteplici forme di comunicazione dell'età dei consumi.
Ad ogni modo, noi che dal maestro Riganò siamo stati cordialmente accolti nell'atelier ed invitati a discutere delle sue idee e dei suoi progetti, crediamo di poter sorridere delle interpretazioni troppo maliziose che se ne potrebbero dare. Concludiamo dunque con un passo tratto da un opuscolo pubblicato sempre a nome della rivista, datato Anno terzo numero primo, nel quale si dimostra, a nostro giudizio palesemente, che le preoccupazioni di Riganò erano tutt'altro che mal fondate. L'articolo si colloca in un periodo di acuta crisi dell'industria calzaturiera del fermano. Le tesi sull'ordinamento scolastico e sulla professionalità, nei precedenti interventi limitate all'istruzione artistica, diventano chiavi di lettura dell'intera contingenza che colpisce il territorio. La frase finale sintetizza magnificamente quanto si è detto fin qui: «Tutti sanno far provvista d'acqua quando piove, ma bisogna essere esperti ed attrezzati qualora si è costretti a scavare pozzi per attingerne. [...] Era quello il tempo di prendere coscienza del fenomeno; di spendere per creare la struttura di quella brulicante attività che non era più artigianato e non poteva essere ancora industria. Era quello il tempo di spendere almeno una piccola parte dei considerevoli introiti del settore per istituire scuole efficienti destinate alla formazione dei dirigenti di azienda, di stilisti, di esperti del marketing, di operai sempre più aggiornati e qualificati [...] la libertà dall'ignoranza ed una consistente professionalità sono condizioni indispensabili da cui dipenderà il successo di ogni impresa futura».

schio e pericolo, una continuità tra logos e bios. Il *parresiastes*, colui cioè che esercita la *parresia*, non si conosce solo per quello che dice, ma poiché lo mette in pratica; il che, rovesciando il punto di vista, implica che l'ascoltatore sia disposto a recepire il messaggio dell'emittente come vero, se egli dimostra una preliminare integrità di pensiero e azione. Ora, questa nota ci serve per delimitare l'orizzonte di comprensione della parola maestro in Riganò: se infatti il maestro di cui egli parla non fosse un *parresiastes*, che cosa ne legittimerebbe la superiore professionalità rispetto alle altre figure burocratiche? Ci pare d'altronde questa la chiave di lettura più efficace per quella dimensione democratica che si era notata nel Riganò, ma di cui ci si era fin qui accontentati di una inquadratura piuttosto sommaria. Avremo peraltro modo di individuare altri e più espliciti legami tra il Riganò e il mondo greco.

Valentini e le Marche viste dagli altri

Si accennava in precedenza all'eterogeneità degli articoli di Alvaro Valentini. Non si era esitato a definirli, con simpatia, *spunti*. Dalla storia romana alle memorie di Stendhal, dalla disputa tra Dante e Cecco d'Ascoli alla consacrazione dei libri di magia nera sul Monte di Pilato: sembrerebbe quasi che soltanto i limiti fisici della rivista abbiano potuto frenare la fantasia del Valentini e il suo gusto per l'aneddoto. Ma, spettando a noi l'ingrato compito dell'analisi, dobbiamo arginare l'istinto alla divagazione che la frastagliata geologia della materia parrebbe suggerire.

Come il lettore avrà notato, si è scelto la formula *le Marche viste dagli altri* perché richiama i titoli di diversi articoli di Valentini. Le due costanti strutturali sono l'oggetto delle trattazioni, *le Marche*, in una accezione geografica che fa da premessa a qualsiasi discorso di carattere storico e artistico, e il punto di vista dell'io narrante. Occorre muoversi trasversalmente agli articoli per comprendere che cosa realmente si nasconda in questo concetto di *dagli altri*. Riportiamo l'elenco completo dei titoli:

Le Marche viste dal Nord
Le Marche viste dal Nord. Il grande Stendhal
Le Marche al centro d'Europa
Le Marche e Domiziano. Il gusto del kolossal
Ascanio Condivi da Ripatransone
Uno scherzo marchigiano a Dante Alighieri

Il percorso di scrittura è sempre il medesimo: Valentini attinge materiale sulle Marche da una fonte non propriamente marchigiana: da *Il bel paese* dell'abate lombardo Antonio Stoppani, dal *Diario di viaggio* del 1817 di Stendhal, dall'*Enchiridion Leonis Papae Imperatori Carlo Magno* [il Manuale di Papa Leone per Carlo Magno stampato ad Ancona nel 1667], e da Giovenale. Riguardo alla contesa tra Dante e Cecco d'Ascoli, l'autore non cita fonti esplicite: non è difficile individuarne la maggiore nel poema di Cecco, l'*Acerba*, ma l'atteggiamento reticente di Valentini può avere avuto i suoi motivi. Il «Pare» dell'incipit, ripetuto e rafforzato dai successivi «si dice», dimostra un riferimento costante all'oralità. Il rigore scientifi-

co subentra una discorsività distesa che preferisce evocare: come se la storiella di Dante e Cecco, per la celebrità dei protagonisti e per l'esemplarità proverbiale della disputa[16], fosse un patrimonio collettivo. L'articolo su Ascanio Condivi, discepolo e biografo di Michelangelo, ha per referente il libretto *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripatransone; In Roma, appresso Antonio Blado stampatore camerale, nel 1553 alli 16 di luglio.* Se la paternità del testo è marchigiana, il luogo e il tema non lo sono (e dal momento che questo articolo si differenzia dagli altri e risulta meno interessante ai nostri fini, ne tralasceremo la trattazione approfondita).

La considerazione sul punto di vista è interessante in relazione al livello macroscopico della rivista. Se infatti Valentini stesse compilando una raccolta di aneddoti sulle Marche, non ci sarebbe nulla di particolare nel suo *modus operandi.* Sta scrivendo invece su una rivista, e non possiamo non chiederci se e in quale modo ne condivida il progetto. Limitandoci ad una lettura dei suoi articoli circoscritta al divertimento momentaneo che se ne riceve, non si esce dall'etichetta di letteratura di consumo, al massimo di intrattenimento: non che questo svilisca il valore letterario degli articoli, però li farebbe passare come un materiale di riempimento. Pertanto la questione non va posta nei termini di una differenza tra letteratura e paraletteratura, ma come ricerca di quegli elementi stilistici e tematici che permettono di inserire a pieno diritto la rubrica di Valentini nel sistema testuale complessivo de «L'Ariete».

Le Marche e Domiziano. Il gusto del kolossal è in tal senso un articolo chiave. È intessuto di spunti comici[17] fin dal titolo, dove «kolossal» è lem-

16 Cecco, tra le altre cose, avrebbe indispettito Dante vincendo una simpatica scommessa sulla natura delle creature viventi: buttò una mollica di formaggio ai piedi della scrivania dell'Alighieri, sulla quale dormicchiava il gatto del poeta fiorentino che, a detta dell'autore della Commedia, era talmente ben ammaestrato che non si sarebbe mosso per alcun motivo. Naturalmente il felino balzò a terra e Dante dovette ricredersi sui limiti di certa pedagogia.

17 La parola «comico» condivide il curioso destino di quei lemmi di largo uso, sui quali è però pressoché impossibile condurre una trattazione sistematica e dei quali, ancor di meno, proporre una definizione esauriente. Oltre all'ormai classico *Il riso* di Bergson, si fa costante riferimento in queste pagine al più recente volume di Peter L. Berger,

ma straniante rispetto alle aspettative suscitate nel destinatario dall'aver appena nominato un imperatore romano; una tendenza al comico traspare nel disegno di Alexis che affianca il testo nell'impaginazione (un bizzarro pesce stilizzato è cavalcato da una coppia di surreali figure animalesche: l'una sarà forse una rivisitazione moderna dell'antico minotauro, sull'altra è davvero difficile avanzare ipotesi) e nella scelta della fonte (Giovenale, quindi un autore satirico), del tema (siamo di fronte al primo esempio di "pesce d'Aprile" nella storia o soltanto alla «prima padella gigantesca per cuocere il pesce»?). Il comico traspare nei dialoghi come il siparietto tra il pescatore e l'imperatore. Giovenale ne traeva spunto per deridere l'imperatore. La sempre più cinica comicità di noi contemporanei si sarà invece compiaciuta maggiormente due righe sopra, quando il Nerone calvo decide di punto in bianco di non far partecipare alla seduta i senatori – affamati come sempre, è inevitabile).

Troppi indizi sono una prova, chiosava l'investigatore di Baker Street. E l'elenco degli elementi comici potrebbe pure proseguire. Dunque sarà lecito supporre che la percezione del comico non sia circoscritta, all'interno dell'articolo, a delle isole di umorismo, ma che l'autore lo abbia redatto volontariamente con *ironia,* la tecnica che «suggerisce il contrario di ciò che si dice ritirando l'affermazione nel momento stesso in cui la si fa»[18].

Perché proprio l'ironia? Si ha in fin dei conti la sensazione che il Valentini si atteggi al modo di quell'ironista che assaggia tutti i calici senza mai vuotarne d'un sorso[19]. L'Adriatico, i Monti Sibillini, Ancona, egli non li vede, come ad ogni marchigiano verrebbe spontaneo, come il proprio mare, i propri colli, il proprio paese (e, non a caso, sono questi tre dei principali luoghi poetici leopardiani). Diventano bensì il mare surreale del rombo di Domiziano, le montagne infestate dai maghi di tutta l'Europa, le verdi spianate per le galoppate di Stendhal. C'è forse di più: non tanto egli non li vede da marchigiano, in verità non li vive affatto. Da bravo ironista, inizia col dipingere il consueto mondo reale adombrandone un altro, quello

Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana, il Mulino, Bologna, 1999, in qualche misura debitore fin dal titolo dell'*Homo ludens* di Huizinga.

18 Paul Ricoeur, *La metafora viva,* Jaca Book, Milano, 2001, p. 126.

19 Metafora in V. Jankélévitch, *L'ironia,* Il melangolo, Genova, 2003.

del mito, anch'esso perfettamente vivibile, in quanto tanto il primo quanto il secondo vengono offerti al lettore come possibilità e non come *facts*, per dirla con Dickens. In sostanza, egli non muove un passo in nessuno dei due. L'ironista è colui che partecipa contemporaneamente a una pluralità di situazioni, lasciandosi però ogni volta quel margine di fuga che gli consente di abbandonare il palcoscenico. Il che non significa voler tagliare la corda quando tira aria cattiva, o perlomeno non solo: l'ironista vuole, più in generale, preservare una libertà d'azione e di pensiero, un'indipendenza dalle contingenze, dai sentimenti. Esistono tantissimi modi per impiegare tale libertà. Tra questi, non va trascurato l'impegno attivo di chi impone (soffrendo) una distanza alle cose care per verificarne la bontà, poiché solo la distanza, e quindi la discontinuità, permette di individuare un oggetto, di contestualizzarlo e di esprimere un giudizio su di esso.

Valentini condivideva tali presupposti: stimola il lettore della rivista (che, non dimentichiamolo, è tendenzialmente un marchigiano) a rileggere i luoghi che lo circondano. Lo fa raccontando delle storie che, per insegnare qualcosa di nuovo a chi è del posto, dovevano per forza di cose essere prese altrove. In sintesi, è questa una scrittura del sospetto, che scompone lo sguardo e lo moltiplica per amalgamare nuovamente il tutto. Un istinto cubista che decostruisce il mondo e lo restituisce sottoforma di tanti piccoli segmenti di realtà. Si spiega allora anche a livello macroscopico quella cifra di oralità che avevamo individuato nell'altro articolo, la cui funzione è perfettamente simmetrica a quella svolta qui dal comico[20]. Come in un gioco[21], tutti partecipano per divertirsi, nessuno partecipa per perdere.

20 Berger recupera in tal senso la distinzione del filosofo Schütz tra «realtà dominante» e «sfere limitate di significato». Appartengono alla seconda classe la sessualità, il sogno, il teatro, la fruizione estetica di un'opera d'arte, nonché appunto il comico e tutte le esperienze che hanno un'organizzazione spaziale e temporale diversa rispetto alla vita comune, e che tuttavia sono indispensabili al soddisfacimento di alcune esigenze umane. Entrambe le classi reclamano i propri spazi, dunque il rapporto sarà spesso conflittuale (Alfred Schütz, *On Multiple Realities*, contenuto nei *Collected Papers*, I, The Hague, Nijhoff, 1962; citato in Peter L. Berger, *Homo ridens*, op. cit.).

21 Non è necessario condividere la tesi fondamentale dell' *Homo ludens* di Huizinga, e cioè che qualsiasi esperienza culturale umana derivi dal gioco, per accettare invece la tesi che a noi sta a cuore, e cioè che un progetto culturale possa partire dal gioco. Intendiamo per gioco l'interpretazione della realtà che, per la libera adesione di una comunità, da utopia individuale si fa concreto progetto di vita. La prospettiva epistemologica del gioco giustifica gli articoli del Valentini.

Gli inviti alla *Poesia* di Luzi

Negli anni in cui veniva maturando l'esperienza de «L'Ariete», il prof. Alfredo Luzi approfondiva per suo conto una serie di ricerche sulla recente poesia marchigiana. I suoi studi sulla sociologia della letteratura alimentavano il tentativo, condiviso con altri illustri critici tra i quali una menzione speciale va a Carlo Antognini, di coinvolgere l'individualità del singolo scrittore nell'orizzonte superiore dello spazio storico e sociale. La concezione stessa di una «silloge» di autori marchigiani, auspicata in quegli anni e conseguita con vari esiti, tra cui il volume dello stesso Luzi intitolato *Sulla soglia del paese. Scrittori marchigiani contemporanei*[22], presuppone la condivisione di un repertorio di forme nelle quali si condenserebbe un patrimonio culturale comunitario.

La collaborazione del prof. Luzi con l'«L'Ariete» concerne una serie di cartelle su Giuseppe Brunamontini, Paolo Nisi, Franco Matacotta, Giuliano Montanini, Luigi Di Ruscio, Acruto Vitali, ai quali è da aggiungersi l'analisi critica condotta da Ennio Grassi sulla lirica *L'urlo della mente* di Umberto Piersanti. Di ognuno di questi poeti vengono considerati uno o più testi, corredati dalla critica del professore. Un'attenzione particolare è riservata a Franco Matacotta, autore di estrema modernità e con ogni probabilità il più importante poeta fermano dal dopoguerra, del quale Luzi curava la riedizione di *Fisarmonica rossa*[23].

È interessante ripercorrere uno ad uno gli autori sopracitati, mantenendo l'ordine di comparsa nei numeri della rivista. Di Giuseppe Brunamontini, nato a Fermo nel 1926 e noto al grande pubblico principalmente in qualità di narratore, vengono riproposte due liriche, *P p* tratta da «Un Bengala di nome Pao» e *La Tua Controfigura*, inclusa invece nel libro «Mio Padre Dio». Usciti a distanza di un solo anno, rispettivamente nel 1974 presso la società Editrice Napoletana il primo e nel 1975 il secondo, questi

22 L'indicazione bibliografica completa è Alfredo Luzi, *Sulla soglia del paese. Scrittori marchigiani contemporanei*, Bagaloni, Ancona, 1984.

23 Franco Matacotta, *Fisarmonica rossa*, Quattro Venti, Urbino, 1980. Introduzione di Alfredo Luzi, *La poesia corale di «Fisarmonica rossa»*.

«due volumi di poesie, contrastanti per temi e strutture ma complementari, soprattutto attraverso le modalità stilistiche, alla conoscenza globale di uno scrittore dalla vena frizzante di ironia e di buon gusto», offrono due testi nei quali il discorso condotto dall'io poetante recupera luoghi familiari ai lettori della rivista. Citiamo ad esempio dalla seconda delle due liriche:

[...] quante serenate
di violini inginocchiati alla Madonna
planata a Loreto fra mongolfiere
colme di frati dai ventagli d'erba
sui riccioli sudati del Bambino
e quali eucarestie e olive d'olio santo
masticare in cerchio con gli apostoli
per rubarti la fiducia sprecata
da Giuda [...].

La Santa Casa di Loreto è luogo simbolico dell'adesione di un'intera regione a un culto che in quegli anni viveva, al pari di molti altri poteri istituzionalizzati, una fase di aspre contestazioni ed emblematici interrogativi ai quali l'io poetante non sembra estraneo. Viene presa, potremmo dire, "di petto", ed inserita nel vortice scevro di punteggiatura del testo poetico, a metà tra uno sfogo e una lucida confessione: un «grumo viscerale e razionale insieme, di polemica religiosa e sociale», secondo l'espressione di Luzi, che rimarca in particolar modo la «capacità di Brunamontini di interpretare la propria storia privata, personale, come meccanismo occulto del progetto più vasto, provvidenziale, che trasforma in "primavera perenne" la testimonianza dell'esistente, modello incompleto e solo in apparenza non finalizzato dell'immagine divina».

Le quattro liriche di Paolo Nisi catturano la nostra attenzione se non altro per essere state composte in giovanissima età da un ragazzo che, se ne avesse avuto il tempo, sarebbe sicuramente diventato un poeta tra i maggiori[24]. Citiamo integralmente *Lo ripeterà*, *È notte fonda*, *Una torre*, tutte e

24 Come ricorda Luzi nell'incipit della cartella in questione, «La morte ha troncato troppo presto la ricerca del giovanissimo Paolo Nisi, di Ripatransone, scomparso a ventiquattro anni in un incidente stradale. I suoi primi versi (Rebellato, Cittadella, 1971), pub-

tre monostrofiche:

Come un usignolo
affido il mio canto al vento.
Lo porterà lontano:
lo farà vagare nella foresta
e lo ripeterà
quando io sarò morto.
Tu che ora sembri pendere dal mio labbro,
quando non sarò più,
aggìrati per la foresta
e pazienta:
il vento ha portato con sé il mio canto,
e a tratti, di notte,
lo ripeterà.

È notte fonda.
Giro per le strade del paese
in cerca di una cosa che non so.
Mi siedo ad un gradino d'una porta;
siedo ed ascolto con l'orecchio teso,
trasalendo ad ogni piccolo rumore.
Un triste miagolio di gatti neri
m'infonde in cuore un'amarezza greve.
Rivedo con la mente ogni episodio
della mia lunga vita ch'è pur breve.
Io così triste mai m'ero sentito:
l'eterna notte m'è piombata addosso,
priva di luna e priva anche di stelle.

Una torre, quattro pini
e tanto cielo.

blicati postumi per desiderio del padre, presentavano già, nella espressione un po'effusa delle passioni e delle emozioni giovanili, una insospettata perizia e sembrano intrecciare una danza di corteggiamento alla morte, attesa, temuta e tragicamente, raggiunta».

Non ho mai visto la luna
così d'argento.
E il mare pieno di luci
sembra un secondo firmamento.

Nel commento di Luzi leggiamo che «in un tenero e dolce stil novo, il giovanetto poeta instaura una connessione fra mondo dell'anima e mondo della natura [...] la vita, secondo una dimensione decadente e crepuscolare, è vista come malattia [...] l'amore, febbre impetuosa di consumare se stessi [...]. L'unica a salvarsi è la parola poetica: solo essa può vincere sulla inesorabile distruzione del reale; superare indenne gli scogli della dimenticanza». Ancora una volta troviamo un poeta marchigiano perso nella contemplazione della luna, «così d'argento» in *Una torre* e, verrebbe da dire per antitesi, così assente in *È notte fonda*. Una poesia che se si concede di queste vedute panoramiche, in riva al mare o con il capo all'indietro ubriacato in «tanto cielo», o lungo il dolce saliscendi delle distese collinari fino alle sommità innevate degli Appennini, non deve però essere intesa come una poesia leggera, disimpegnata o provinciale. Ai suoi livelli più alti è anzi una poesia "nervosa", nel senso che, secondo l'onnipresente modello leopardiano, associa quasi automaticamente l'ampiezza dei suoi spazi all'ampiezza degli interrogativi che si pone, in una sintesi che mescola, senza diluirle, la parola corposa in cui si oggettiva l'esperienza con quella plasmabile della speculazione filosofica[25]. Anche l'ultimo dei testi di Nisi, in apparenza scontato come una nota di diario, nasconde la sapiente costruzione di un'alternanza ottonario-quinario che si scioglie nel novenario conclusivo (anch'esso tuttavia inclusivo di un quinario prima dell'autentico dispiegamento attuato con «firmamento» a livello sia ritmico sia iconico, e dunque con una potente incidenza fonosimbolica), e che viene scopertamente fuori nell'unica rima di «argento» e «firmamento».

Di ben altra sostanza la luna della lirica *L'Europa è una luna* di Franco Matacotta, pubblicata sul numero del Febbraio 1980 insieme a *Paura del sole* e *Sono stanco*. Tutte e tre sono tratte dalla ristampa di *Fisarmonica rossa*, così come l'estratto del saggio critico del prof. Luzi che le presenta. Così esordisce il poeta:

25 E chissà se non sia proprio del marchigiano, abituato a tali prospettive, il figurarsi aperture visive ed esistenziali anche quando vi è una "siepe" a precluderne l'immediatezza percettiva.

Che importa guardare la luna?
L'Europa è una luna
Piena di crateri e di tombe
Di fonde peste nere
Di scheletri di foreste.

La luna non è allegoria, non è simbolo. È la luna che domina le nostre notti con i suoi crateri, una luna colta nella sua fisicità, che sembra ricordare la luna di Galileo che armato di cannocchiale, quei crateri li mostrò a tutti. Questa luna così vera e così presente però non monopolizza l'attenzione dell'io poetante. Tutt'altro. Egli ritrae lo sguardo sui crateri della terra, ovvero sulle tombe di un'Europa devastata dal conflitto mondiale. Il quesito posto al primo verso diviene allora il dramma esistenziale di un poeta che, indipendentemente dalla sua volontà, si trova a vivere gli anni migliori in una contingenza storica per cui la luna non sta in cielo, o almeno non solo in cielo, ma sotto i piedi degli uomini, nella forma dei crateri delle bombe. La parola bombe è allusa dalla rima ricca con tombe. Si noti la rima interna peste – foreste, inclusa nel gioco fonosimbolico tra fonde peste e foreste. Le inevitabili ripercussioni sull'istituto retorico consistono nel dissimulare gli artifizi stilistici, per ricreare l'effetto di devastazione e oscurità della guerra e della notte. Il poeta sembrerebbe dirci che non gli è concesso di fare poesia nel modo tradizionale, quello di chi guarda la luna in cielo. E basterebbe questo primo verso per capire che per l'io poetante la vita e l'arte non sono separabili. La scelta di un verbo come «importa», che riconduce senza troppi fronzoli alla categoria dell'utile[26], lascia intuire

26 Il termine "utile" va liberato da pregiudiziali negative. L'utilitarismo è più probabilmente quanto di più distante possa esserci dall'etica di Matacotta. Si noti che, nell'infinito gioco delle varianti, un poeta di raffinata formazione come Matacotta avrebbe potuto adottare una formula più impegnativa. Egli sceglie invece un'espressione colloquiale e familiare. Con un po' di fantasia, potremmo raffigurarcelo questo poeta che, sceso da quel *topos* poetico per eccellenza della nostra lirica che è la collina, marcia nella polvere di un sentiero qualunque tra un compagno d'armi e la propria ombra. Ricordando ciò

che l'arte e la vita cooperano nella costruzione – sarebbe più corretto definirla ricostruzione - di un valore superiore (sulla natura del quale il poeta non tarderà ad esprimersi esplicitamente con mirate scelte di partito). Ad esso deve essere ricondotta qualsiasi esperienza artistica, o più esattamente, qualsiasi categoria di valutazione artistica. È pertanto lecito inquisire la luna, simbolo per eccellenza del meditare poetico che proprio con il marchigiano Leopardi ha conseguito una delle sue massime espressioni, nel momento in cui si perde il motivo esistenziale dal quale la parola poetica traeva linfa vitale. Non saremo sorpresi dal passaggio frequente dall'io al noi, dalle inquietudini di una concezione personalistica del poeta, nostalgica del romanticismo più astratto, come uomo eletto – ma felice soltanto nel più raro dei casi, mentre in quello ahimè più diffuso egli è soltanto "il diverso"- al nuovo mito di un intellettuale che vuole essere poeta nel popolo, col popolo – e sarà quasi paradossale ammettere come, a così breve distanza di anni, sia tramontata pure questa concezione, anch'essa debitrice peraltro del romanticismo, ma di quello attivista e meno contemplativo. Considerazioni che il prof. Luzi, tra i maggiori conoscitori dell'opera e della personalità di Franco Matacotta, sviluppava in modo accurato. Ecco un estratto:

Fisarmonica rossa, se, sul piano letterario, può considerarsi un testo esemplare della poetica neorealista, in cui convergono, con tutte le confusioni e le incertezze di quegli anni, le teorizzazioni su una letteratura engagèe che si distacchi da quella ermetica, accusata di disimpegno e di alienazione, dove appunto la resistenza non è rivissuta memorialmente ma fatta occasione di scrittura giorno per giorno, seguendo il tracciato delle reazioni emotive e coscienti agli eventi storici, è, sul piano umano e lirico, il momento culminante della crisi di un intellettuale che ha trovato (o ha creduto di trovare) finalmente la strada per realizzare il suo ruolo sociale di poeta, arricchendo con il suo preciso impegno umano quel magistero stilistico - letterario che rischiava di proporsi, così come era stato fino a pochi anni prima vissuto, come un'isola dorata, un fortilizio entro cui nascondere le ragioni del proprio solitario egoismo.

che è stato e non è stato, gli vien fuori questa schietta considerazione sulla luna.

Ci piace ricordare come recitano le ultime due strofe della poesia in questione:

La lampada del giorno è fulminata
I muri tremano d'esplosioni funeste
E la luna come una cimice dannata
succhia l'ombelico delle finestre.

O luna, luna, voragine della notte!
La terra gira ancora per incontrare il mistero,
E nelle tue acque che rodono, nella tua luce che inghiotte,
La vecchia Europa affonda come un vecchio veliero.

Un crescendo panico che ruota intorno all'immagine della luna. L'invocazione finale è una parodia dell'invocazione classica alla luna, se non altro per l'adozione di un lessico desublimante («ombelico, rodono, inghiotte»). Eppure non c'è ironia, il tono è altamente tragico e qualsiasi ipotesi di straniamento viene meno per l'incapacità da parte dell'io poetante, indice questo di autentico umanesimo, di gestire in modo non autobiografico il materiale poetico. Luzi rammenta che «il tirocinio per giungere alla coscienza della funzione civile e collettiva del poeta si è svolto lungo e faticoso, dal cono di solitudine del colloquio esclusivo con Sibilla fino all'impatto tragico con la guerra e alla lotta per la liberazione in senso etico e storico, passando attraverso la scoperta della coscienza di classe, il comunismo, le speranze resistenziali, il popolo».

Altro gigante assoluto del dopoguerra poetico è Luigi Di Ruscio. Nella rivista troviamo due liriche tratte da *Le streghe s'arrotano le dentiere*[27]. Citiamo l'incipit della recensione del prof. Luzi: «Nato a Fermo nel 1930, autodidatta nel senso di una cultura non omologata, Luigi Di Ruscio da vent'anni vive e lavora a Oslo come operaio di una industria siderurgica, ma torna periodicamente nella sua città, in quel mondo di provincia dove

27 Luigi Di Ruscio, *Le streghe s'arrotano le dentiere*, Marotta, Napoli, 1966. Introduzione di Salvatore Quasimodo. Ricordiamo che nel 1952 era invece stato pubblicato dalla casa editrice Schawarz il volume *Non possiamo abituarci a morire*, con prefazione di Franco Fortini.

ogni strada, ogni antico palazzo, ogni piazzetta di quartiere lo riportano al mondo della giovinezza, fatto di tante speranze ma anche di tanta rabbia». Artefice di una poesia che «trae l'humus ispirativo dai periodici bilanci che l'autore, sempre in insoddisfatto colloquio con la coscienza, tenta della propria storia, intesa come rapporto osmotico tra individuo e collettività», Di Ruscio sa dipingere l'universo marchigiano con pennellate, per proseguire la metafora pittorica, dense come quelle di un Van Gogh e colorite come le incontrollabili intuizioni di un Matisse.

Passiamo gli anni con la partita a tressette alla sera
e le parole che si ripetono sempre sulle carte giocate
oppure camminare nella notte
dicendoci quello che abbiamo di più intimo
pensando al futuro come fanno i ladri con i loro piani
[...]
qualche altro va volontario o ad emigrare nelle miniere belghe
[...]
qualche altro va a Roma con lettera a mano
si raccomanda al commendatore e al deputato
che cambiano una lettera con un'altra lettera
[...].

Una linearità descrittiva sbalorditiva, che esaurisce impeccabilmente in pochi versi i contenuti di intere esistenze. L'io poetante sembra distaccato, imperturbabile. Ma l'esordio consegnato alla prima persona del «Passiamo», attesta che il poeta, lungi dall'essere un estraneo, è un membro della comunità, e che in quanto tale sta denudando prima di tutto se stesso e lo stile di vita che gli appartiene. Le figure tratteggiate con superbo disincanto nella schiera dei «qualche altro» includono lo stesso poeta, come dimostra effettivamente la parabola biografica dell'emigrante Di Ruscio. E il finale della lirica, che disegna fugacemente il profilo dell'abitante di paese in uno schizzo dal sapore di caricatura, sembra congedare il lettore con l'amarezza di un sorriso quasi forzato:

gli altri continuano a camminare per il paese in tutti i sensi
ricordando i nomi delle costellazioni.

Come a dire che nonostante l'emigrazione forzata, la povertà, il dolore della precarietà, il grigiore delle giornate che si ripetono uniformi evaporando senza lasciare tracce; nonostante tutto la percezione del senso della storia nel cerchio di mura del paese si esaurisce nella conservazione de «i nomi delle costellazioni», ovvero nel preservare un sapere archeologico svuotato nei contenuti, tanto da non poter appunto andare oltre la costruzione fittizia del semplice nome. È molto significativo il ricorso a cronotopi precisi, che impedisce al testo di perdersi in un meccanismo ragionativo astratto.

Il saggio del prof. Luzi su Di Ruscio è estremamente curato e dettagliato. Ne riportiamo una selezione dei passi principali. A proposito del temperamento sanguigno di Di Ruscio, Luzi osserva che

sembra anzi che l'atto poetico lo salvi da una sorta di sottile forma di dissociazione psicologica tenuta costantemente sotto controllo, e derivante da una lotta tra il predominio di una naturalità non socializzata, primigenia e primitiva, assunta come norma esistenziale, e l'esigenza di una sistematica razionale che proprio nel ricondurre agli schemi logici del linguaggio e del discorso, ad una realtà insomma concepita come costruzione sociale, si presenti come proiezione strutturale e liberatoria del proprio io nella sua totalità e complessità.

Si ha quindi a che fare con una poesia impegnata nel sociale, che dal punto di vista retorico rinuncerà all'impalpabilità dei nessi analogici così come alla letterarietà di simbologie troppo rarefatte. Luzi ci avverte che Di Ruscio vuole sviscerare i legami di cui si compone la realtà, in primo luogo quelli tra l'io e il circostante: l'adozione degli «schemi logici del linguaggio e del discorso» si oggettiva in una scrittura che accompagna il lettore passo dopo passo, in un progetto di conoscenza che non disdegnerà di assumere una forma narrativa e un registro colloquiale. Prosegue infatti Luzi:

[...] si dichiara la contestualità tra vita e scrittura e si riconosce a quest'ultima un ruolo socio-politico che nasce proprio dalle sue capacità mitopoietiche. Letteratura e vita coincidono, si compenetrano, l'una dà sangue all'altra e viceversa [...] In un linguaggio acre senza sbavature, intessuto di frammenti di lessico dialettale in funzione di localizzazione spaziale e temporale, e soprattutto sociale, ma non per questo rinunciando ad una eleganza formale che s'avverte nell'armonia globa-

le delle tonalità usate.

Dopo aver sviluppato l'analisi del linguaggio di Di Ruscio e le connessioni con la psicologia dell'autore, Luzi ne valuta il rapporto con il territorio fermano

[...] straniato dalla volontà di sradicamento e dalla nostalgia delle radici, disorientato dalle interferenze di odio-amore, leopardianamente sentito, che si inseriscono nel suo rapporto con il paesaggio fermano, a ritmi alterni paradiso perduto o inferno da scampare. Tutto si regge su temi oppositivi sviluppati su un palcoscenico dove si muovono, in una atmosfera maledetta di magia nera, personaggi deformi e caricaturali, storpi, furbi, disonesti, voltagabbana, politici grassi e untuosi, fascisti, traditori, giullari di provincia, becchini [...] Al tempo immobile del contadino, "la sua vita è sazia in questo giro di terre e d'animali", alla noia d'un paese "murato" nel suo silenzio, si oppone la linea dei lunghi viaggi, delle innumerevoli partenze, con o senza ritorno, "nonostante non si dovrebbe più ritornare" per non soffrire ancor di più lo scacco dei ricordi

proponendo infine una lettura unitaria delle dinamiche umane di questo poeta combattuto tra il «laico pessimismo materialista» e «l'attesa di un Cristo, ben diverso da quello proposto dalle gerarchie ecclesiastiche»:

Certo, Di Ruscio non si fa illusioni: sa che gli uomini devono ancora combattere per vincere la guerra della libertà e della felicità, che la condizione dell'emigrante è inalienabile se la disperazione del distacco non è attutita dalla volontà di costruire un mondo migliore. Nella icasticità del suo linguaggio, nella violenza del suo reticolo enunciativo, che si avvicina alla immediata fruibilità degli slogans, l'operaio fermano ha trasformato in simbolo e in potenziale politico la personale cronaca di diseredato, sfruttato, costretto a "lasciare queste feste per altre feste altre speranze".

Varrà allora la pena di citare un'ulteriore piccola selezione di versi del poeta fermano, tratti stavolta dalla lirica *In questa piazza felice se fuma*. Scegliamo questi tra tanti, perché il tessuto descrittivo viene squarciato da un'improvvisa considerazione di carattere morale. L'anafora di «vivere» segna un'accelerazione del ritmo della poesia, e nello spazio di pochi versi si registra una *climax* ascendente del *pathos* che culmina nella cinica battuta

introdotta dall'avversativa. Esasperato l'uso dell'allitterazione:

[...]
vivere vivendo la vita degli altri non fa diventare più furbi
vivere in questi cicli di campionati di calcio e campagne ciclistiche
non basta più per arrivare bene al giorno della chiusura
vivere senza impastarsi e starsene fuori a guardare
rischia di imparare ad impastarsi del proprio sputo e ammattire
ma la gente ha bisogno che qualcuno se ne stia fermo
e guardi chi si lascia partire
[...].

Ultimo poeta recensito dal prof. Luzi su «L'Ariete» è Acruto Vitali. L'introduzione all'autore recita così: «Acruto Vitali, nato a Porto San Giorgio nel 1903, è giunto giovanilmente tardi alla pubblicazione di un volumetto, *Il tempo scorre altrove* (Scheiwiller, Milano, 1972), che raccoglie composizioni dal 1919 al 1963». Acruto Vitali è un artista poliedrico, cantante lirico. Svolse un ruolo fondamentale nella trasmissione dell'eredità culturale della sua generazione, quella per intenderci dei Matacotta e dello stesso Valentini, agli intellettuali più giovani tra cui il medesimo Alfredo Luzi. Dei modelli culturali, e della cultura cenacolare che era stata promossa da questi intellettuali, torneremo nel capitolo dedicato al rapporto tra icona e parola. Acruto Vitali va in particolar modo ricordato come accanito lettore di Rimbaud, del quale incentivò la lettura e la diffusione nel territorio marchigiano.

Di Vitali poeta vengono riproposte sulla rivista tre liriche tratte da *Il tempo scorre altrove*, ed intitolate rispettivamente *Al ritrovo della mezza luna*, unica non datata ma comunque riconducibile al periodo giovanile dei primi componimenti, *Gitana*, risalente al 1921, e *Mito Marino*, del 1932. Luzi procede in primo luogo ad una ricognizione delle figure e dei procedimenti retorici maggiormente adottati dal poeta:

Nelle sue poesie l'atto lirico si instaura come processo analogico che tende all'assoluto, come tensione della parola verso un valore simbolico autonomo, lontano dai legami della quotidiana psicologia umana. Vitali si serve di una tecnica raffinatissima, tutta accentrata sull'incastro e la dissolvenza di sensazioni attraverso il rin-

corrersi di metafore sinestetiche in cui predomina a livello visivo il topos temporale dell'alba (con le sue connotazioni psicanalitiche di risveglio, ritorno alla vita, trionfo della luce), ridotto nella dimensione antropomorfica dell'occhio, o meglio, delle ciglia, lemma frequentissimo in tutta la raccolta.

A seguito di questa prima considerazione, il professore elabora un discorso di più ampio respiro sulle fonti e i referenti prossimi della poesia di Vitali:

Ad un'analisi globale dell'opera di Vitali, si avverte subito un timbro panico-orfico che sicuramente le sue fonti in D'Annunzio e in Campana. Dall'uno deriva una lettura costantemente lussuriosa della natura [...] dall'altro nasce la tendenza al mitologema *Incontro* e il sogno maudit di mondi esotici ed erotici, di viaggi pirateschi, di trionfo della follia [...] Ma influenze letterarie, suggestione ispirativa e apparato simbolico si coagulano in due parole-chiave con valenza archetipica: il *naufragio* e la *conchiglia*. Per il primo, basterà qui accennare al filone leopardiano-ungarettiano del viaggio poetico come ritorno alle origini, alla madre acqua, all'innocenza primordiale [...] L'archetipo della conchiglia può essere invece motivato da sollecitazioni culturali esterne. E come non ricordare allora quanto ha scritto Eliade, grande esperto di miti e simbologie?: "Le ostriche, le conchiglie marine, le lumache, la perla rappresentano sia le cosmologie acquatiche sia il simbolismo sessuale" (M. Eliade, Images er simboles, Paris, 1952, p. 164).

In conclusione, occorre ricordare che il lavoro di informazione e di critica svolto dalla rubrica di Luzi aveva un'importanza sociale notevole. Una città di nobile tradizioni come Fermo non aveva in quegli anni che un'idea vaga e ingrigita dei suoi due principali poeti del dopoguerra. Il progetto di recupero e rivalutazione di autori come Matacotta partiva proprio dalla ricerca di critici come Luzi. L'augurio da farsi è che questi tentativi non vadano perduti e che le Marche, terra accogliente ma talvolta portata a non credere fino in fondo alle proprie virtù, sappia riconoscere il legittimo merito ai propri poeti e ai propri intellettuali senza il bisogno esasperato di andarne a scovare fuori di peggiori.

Maurizi, Anna Caterina Toni: la rubrica sulle arti figurative

Elverio Maurizi e Anna Caterina Toni hanno redatto per «L'Ariete» una cospicua serie di articoli, tutti riconducibili all'esperienza delle arti figurative in ambito marchigiano di autori contemporanei. Basterà gettare un rapido sguardo sull'elenco dei numeri della rivista da noi riportati all'inizio del capitolo, per rendersi conto dell'incidenza quantitativa, associata ad indiscussa autorevolezza, dei testi in questione. Elverio Maurizi in particolar modo non disdegna, se necessitato, l'adozione di un registro estremamente specialistico. I suoi articoli richiedono conoscenze preliminari della materia e condensano in poche colonne l'analisi e il giudizio dell'opera e dell'autore, sia che si tratti di scultura, pittura, architettura per interni. Il critico sembra doversi frenare, sembra costretto all'uso di un linguaggio tecnico e di una sintassi nervosa, che si dispiega in un fitto reticolato ipotattico senza la quiete ampollosa del periodare disteso, per rientrare negli inevitabili limiti di spazio che la rivista può offrirgli. Tuttavia, si avvertono il sincero piacere per l'oggetto di studio e il desiderio di trascendere questi limiti verso una scrittura fluente, più pacata ed esaustiva.

Sarebbe oltremodo impervio seguire passo dopo passo i due critici nelle loro analisi. Essi prendono spunto occasionale dalle mostre, dai dibattiti, dalle esposizioni e dalle presentazioni che si susseguivano in quegli anni. Per una corretta analisi delle loro recensioni, sarebbe dunque doveroso ricostruire i momenti storici e gli spazi sociali, i fermenti artistici e culturali che dominarono la loro epoca e che essi seppero recepire a livello locale da protagonisti, invitando infine il lettore a familiarizzare con il linguaggio specialistico. Tutto ciò ci condurrebbe lontano dalla nostra rivista.

Preferiamo dunque operare in maniera differente. Selezioneremo alcuni estratti dagli articoli comparsi su «L'Ariete», laddove maggiormente vengono a palesarsi quei motivi estetici ed etici che a livello macroscopico partecipano dell'esperienza dell'intera rivista.

Elverio Maurizi tende a riservare nei suoi scritti un'attenzione specifica alle dinamiche dei vari linguaggi artistici. Nell'articolo *Edgardo Mannuci. La poesia dei metalli*, l'intreccio tra materia scultorea e verbale, tra parola e icona, si ravvisa fin dall'accostamento nel titolo dei termini «poesia» e «metalli». Leggiamo:

[...] a me sembra che la contrapposizione sistematica dei pieni e dei vuoti, i residui delle fusioni utilizzati quali elementi linguistici, l'immissione di cristalli o di altri elementi policromi, la stessa patina del bronzo o del ferro arrugginito, attestino non tanto la sussistenza di un *continuum* gestuale sapientemente indirizzato a sorreggere il lavoro, quanto la speranza di un superamento delle avverse congiunture, quasi che attraverso il riscatto tecnico fosse possibile estrapolare una straordinaria, reciproca corrispondenza della condizione umana, venata di un sottile ottimismo nelle sue inaspettate insorgenze. Il fervore immaginativo che non smarrisce il vigore plastico della narrazione appare, perciò, come specchio di motivazioni, affioranti sistematicamente dal profondo con una dinamicità che affronta il tessuto culturale dei reticoli degli oggetti per sottolinearne la consapevolezza della realtà e la convinzione dei legami che collegano spirito e materia in un tutt'uno indissolubile [...]

Ci troviamo di fronte ad una libera interpretazione. È nostra premura evidenziare il ricorso a considerazioni di carattere linguistico trasversali a più arti. Ne sono un esempio il dialogo intravisto dal critico nell'opera tra la forma narrativa e plastica e il «fervore immaginativo» che la sorregge, o la conclusione del capoverso sui «legami che collegano spirito e materia in un tutt'uno indissolubile». Il finale dell'articolo si avvale ancora più scopertamente, nel giudizio sull'opera del Mannucci, di un lessico interdisciplinare che calzerebbe anche per un poeta o uno scrittore:

Edgardo Mannucci ama parlare senza metafore e organizza nel suo far arte un universo fantastico grazie al quale le strutture si pongono quale alternativa risolutiva alla banalità del quotidiano, proponendosi quali emblematici vocaboli di un discorso dove la sovrabbondanza espressiva non deve ingannare, ma illustrare attraverso la spontaneità del manufatto la responsabile definizione di una eredità preziosa, fatta di certezze e della consapevolezza della corrispondenza del macrocosmo con il microcosmo. [...] la sua aspirazione ad una segreta razionalità con le apparenze misteriose del sogno, che evoca il fascino delle forze naturali attraverso proposte morfologiche inquietanti e che interpreta i dubbi e le speranze dei nostri giorni secondo tensioni tali da identificare l'arte con la vita [...]

È probabilmente nella recensione *Simona Weller: dipingere con le parole*, che consegue il proprio apice la ricerca sulle interferenze tra i linguag-

gi artistici sviluppata da Maurizi nella sua collaborazione con «L'Ariete». Il percorso artistico della pittrice romana «di investire da vicino il rapporto intercorrente tra fonema e segno semantico, usando un sistema pittografico unificante e suggestivo»; il suo tentativo di «percorrere a ritroso il viaggio che ha portato l'umanità dall'interpretazione visiva a quella linguistica», impone infatti per sua stessa natura di meditare sui rapporti tra le forme di espressione.

Dopo aver constatato che l'artista «si giova del colore quale componente espressiva dell'opera per indicare gli stati d'animo, le emozioni e le motivazioni generali e particolari», Maurizi afferma:

Gli echi di una concettualità, articolata sulla tessitura grafica, assumono funzione speculare che dilata la portata dell'intervento pittorico agli innumerevoli rimandi storico-linguistici, indicati nel discorso, e suggerisce, quale rispondenza alle pulsioni psicologiche affioranti dal profondo, la vibratilità cromatica della trama,

concludendo come sia riscontrabile «nella fluidità delle parole e delle immagini il problema ontologico quale protagonista di una quotidianità, resa sempre più ardua dalla difficoltà della comunicazione». Così che, considerando in seguito l'opera singola della pittrice intitolata *L'abolizione della realtà*, Maurizi può scrivere:

L'abolizione della realtà, con il suo esplicito riferimento al *pointillisme* di Seraut, è praticamente indicativa della sostanza delle attuali ricerche di Simona Weller, la quale ritrova nella Grand Jatte motivi e suggestioni eloquenti persino ai giorni nostri e, soprattutto, la possibilità di organizzare un gioco sottile per avvicinare pittura e letteratura.

È l'edizione di una storia del Bauhaus scritta dal grande artista maceratese Ivo Pannaggi per i tipi della Micheloni Editori di Recanati a fornire invece ad Anna Caterina Toni l'occasione per comporre il suo saggio, intitolato *Il Bahuaus come esperienza sociale*. Sulle orme di Pannaggi, «tra i non molti italiani presenti nella storia del Bauhaus, *che* ebbe l'opportunità di viverne gli ultimi giorni fecondi e di denunciare la persecuzione nazista verso quell'Istituzione dalle colonne de "La Gazzetta del Popolo" di Torino, di cui era corrispondente da Berlino», vengono recuperati i volti e il

senso storico ed artistico dell'esperienza del Bauhaus. E se l'articolo è "autorizzato" a comparire dalla pubblicazione del libro di Pannaggi, l'enfasi senza reticenze con la quale viene in certi passi acclamato l'insegnamento del Bauhaus denota la costante attenzione per il sociale. Una cura che sebbene non incanalata nei solchi scavati di una fede politica, lascia intravedere quale sia il suo orizzonte peculiare di riferimento e di azione. Parlare di Bauhaus al pubblico marchigiano, chiuso nelle sue forme tradizionali di "famiglia" e di "scuola", significava indirettamente sottoporre all'attenzione dei lettori la proposta di un modello educativo nuovo, fondato su uno stile di vita comunitario. Ecco un passo saliente, con la riproduzione del quale concludiamo il paragrafo sulle arti figurative:

> La collaborazione tra arte e industria, che necessariamente doveva portare la produzione a momento unitario, raggiungeva lo scopo di salvaguardare la personalità dell'operaio, psicologicamente convinto di contribuire alla creazione di prodotti ricchi di valenze artistiche, appagato dal desiderio di lavorare senza divenire schiavo anonimo della catena di montaggio. Secondo Gropius per arrivare a tale risultato era indispensabile educare l'uomo in maniera diversa, perché solo dalla consapevolezza del proprio lavoro questi poteva comprendere la complessa struttura dell'organizzazione e contribuire alla piena utilizzazione delle potenzialità della macchina [...] In sintesi, il Bauhaus, dall'iniziale posizione sociologica alla finale posizione politica, deve essere considerato come uno degli esperimenti maggiormente significativi, e forse il più sostanziale, della cultura borghese del '900 [...]

Ferrari e Girotti: verso la microstoria

I due paragrafi finali di questo primo capitolo, incentrati rispettivamente sui temi della microstoria e sul teatro, rinunciano a qualsiasi tentativo di esaustività. Essi assomigliano piuttosto a delle piccole note, che vogliono arricchire quanto scritto fin ora con il richiamo a due tipologie di scrittura che integrarono l'ossatura letteraria della rivista.

Vittorio Girotti, per molti anni tra le massime autorità del mondo della scuola fermana, firma articoli di carattere polemico sulla gestione degli spettacoli di prosa del prestigioso teatro de «L'Aquila» di Fermo. Tra questi, si distingue per la caratura dell'oggetto in questione quello intitolato *A Fermo il Living affascina i giovani*, pubblicato sul numero d'apertura ed avente come tema l'intervento per qualche giorno nella città del celebre gruppo itinerante di Julian Beck e Judith Malina. Girotti non condivide «la polemica anarchico-liberatoria che è sottointesa in tutta l'attività del Gruppo», definendola «una crociata patetica» che, nel rifiuto del palcoscenico tradizionale a favore dello spettacolo di piazza e di tenda, «può aver avuto un suo significato e un suo valore vent'anni fa per svecchiare certe tradizioni e certe forme di recitazione, ma oggi corre il rischio di apparire superata dopo che tanta acqua è passata sotto i ponti della ricerca teatrale»[28]. Questo giudizio non gli impedisce tuttavia di mostrarsi entusiasta per la straordinaria energia comunicativa del Gruppo, che attira i giovani con un'enfasi partecipativa senza paragoni, e di applaudirne la perizia tecnica e «la dedizione con la quale, quasi sacerdoti di un'idea, portano avanti il loro messaggio».

Nel suo intervento dal titolo *Ospiti illustri. 1831, Giuseppe Mazzini a Moresco*, lo studioso Carlo Ferrari avvia il lettore alla tematica della microstoria. Ricercatore tra le altre cose presso la biblioteca di Fermo, Ferrari offre un lavoro attento e puntuale, imparentato alla rubrica curata da Valentini per svariati aspetti, quali l'attenzione alle vicende locali e il gusto del particolare, la nobilitazione del territorio per mezzo della testimonianza di un personaggio illustre e la capacità di sintesi, sebbene se ne allontani rifiutando qualsiasi forma di letterarietà troppo esibita. Ferrari ripiega piut-

28 Ci riserviamo di non condividere l'opinione di Girotti.

tosto su una trattazione storica dalla sintassi asciutta e lineare, dalla quale verranno pertanto in primo luogo bandite l'immedesimazione emotiva e, suo corrispettivo opposto e complementare, lo straniamento ironico. Per lasciare al lettore il modo di familiarizzare con questo tipo di scrittura, ne riproponiamo l'incipit:

Moresco, il grazioso ed artistico centro del fermano, noto anche per la medioevale torre merlata a sette lati e per quella quadrata detta dell'orologio, ha proprio davanti a quest'ultima e precisamente al lato sud dell'ingresso in piazza, una lapide di particolare interesse storico: sotto un austero bassorilievo riproducente il profilo del destinatario, è scolpita infatti la seguente epigrafe: *A Giuseppe Mazzini qui ospite nel 1831 il popolo di Moresco a perenne memoria* [...]

Nota sul GAD, Gruppo di Arte Drammatica

All'esperienza del GAD, Gruppo di Arte Drammatica felicemente attivo a Porto San Giorgio negli anni di pubblicazione de «L'Ariete», furono riservati all'interno della rivista alcuni articoli firmati per lo più dallo stesso direttore Riganò[29]. L'attenzione per le dinamiche teatrali sangiorgesi, analogamente all'interesse di Vittorio Girotti per quelle fermane, è sintomatico del progetto di incidenza sociale auspicato dagli autori della rivista. Perché infatti, in una rivista associata ad una galleria d'arte contemporanea e pertanto riservata peculiarmente alle arti figurative, si sarebbe dovuto dare spazio a recensioni di carattere teatrale, se non per il fatto che a tale istituto veniva ancora riconosciuto il ruolo culturale di coesione sociale che in Italia, e tanto più nella terra di Rossini, esso ha costantemente svolto fin dalle sue primissime formulazioni nell'ambiente greco e poi attraverso secoli e secoli di sviluppi, ai quali tanto ha saputo contribuire l'area mediterranea? Dunque questo paragrafo si presta spontaneamente a fare da collante tra i due capitoli di cui si compone la prima parte del nostro studio: quello iniziale riservato al procedimento induttivo di analisi della rivista, e successivamente quello sintetico che si auspica di ricomporre, nel seno di un comune intento comunicativo e passando per una ricognizione dell'esperienza culturale della galleria di Riganò, la pluralità dei linguaggi artistici e non artistici che in essa trovano espressione.

L'esperienza del GAD nasce all'interno della galleria: qui si allestivano le prime prove degli spettacoli e vi si discuteva delle sceneggiature e dei soggetti da rappresentare. Il GAD ebbe in Saverio Riganò il primo presidente e promotore; dopo circa un anno gli successe alla presidenza Giancarlo Silvetti[30], che assunse nella propria persona i compiti di programma-

29 È Riganò a celarsi dietro lo pseudonimo di *Plautinus*, diminutivo del celebre commediografo latino. Si osservi che questa scelta ha una doppia funzione: l'autore si firma come uno specialista della materia teatrale, ma scegliendo il diminutivo si pone oltretutto con un atteggiamento satirico verso la stessa, come dimostrato dalla critica alla gestione del teatrino sangiorgese condotta per tutto l'articolo.

30 Organizzatore del *Festival del Teatro Amatoriale* a Porto San Giorgio, fu il primo a credere e lanciare il gruppo Te. Ma di Macerata. Eppure il suo percorso umano ed arti-

zione. Il gruppo proseguì attivamente la cooperazione con la galleria, trasferendo soltanto in un secondo momento la propria sede presso la Società Operaia di Porto San Giorgio[31]. Tra i collaboratori più assidui del GAD vanno ricordati Athos Fileni, Pio Leoni e Giarmando Dimarti[32], nonché il medesimo prof. Luzi.

stico non ebbe nulla di accademico: era infatti un impiegato nella vendita di accessori automobilistici. Questo elemento è sintomatico a nostro giudizio del bisogno, avvertito trasversalmente alla società fermana e sangiorgese, di esperienze culturali e artistiche che si muovessero nella direzione assunta da «L'Ariete». Il *curriculum* di Saverio Riganò non è d'altronde molto diverso.

31 Riganò curò per il GAD la regia della commedia di Bontempelli *L'innocenza di Camilla* e quella di Anuil *Ardelie.*

32 Formatosi come regista teatrale autodidatta e successivamente approdato al magistero poetico, Dimarti va ricordato per aver diretto la regia di molti spettacoli messi in scena dal gruppo. Divertente è l'aneddotto riferitoci dal prof. Luzi a proposito della rappresentazione della commedia amatoriale *Uscite di sicurezza*, presso il teatro all'aperto della sangiorgese Rocca Tiepolo: il fratello del professore, perito industriale, prese la scossa senza gravi conseguenze manovrando il quadro elettrico del palcoscenico. Episodio curioso, considerando il titolo dell'opera.

2. Produzione e fruizione del testo. Elementi di sociologia della letteratura

Il rapporto fra testo e contesto

Il rapporto fra testo e contesto, oggetto di studio principale di ogni sociologia della letteratura, assume particolare interesse nel nostro studio, poiché la tipologia testuale del periodico d'informazione si alimenta del confronto sistematico con il pubblico dei lettori. Si aggiunga che «L'Ariete» assume fin dal suo esordio una marcata vocazione civica, dalla quale gli deriva un'identità duplice, al contempo artistico - letteraria e politica, termine questo da intendersi con valenza apartitica e non ideologica. Appaiono quindi evidenti le ragioni di un approfondimento degli aspetti sociologici della vicenda editoriale.

Si è osservato come la struttura interna de «L'Ariete» sia organizzata al fine di diffondere una cultura della letteratura e dell'arte marchigiana contemporanee nell'area del fermano, dove essa era fino a quel momento assente. L'intento di coinvolgere il pubblico è esplicitamente dichiarato nell'articolo inaugurale di saluto al lettore. In una prospettiva sociologica tale articolo, che in prima lettura poteva apparire come un manifesto in negativo o in assenza di programma, assume valore positivo e andrà considerato come il punto di partenza esemplare del movimento di scambio culturale che parte dalla rivista per muoversi verso il lettore, e che dal lettore tornerà alla rivista potendo inoltre sfruttare lo spazio privilegiato della galleria.

Ma andiamo per gradi. Il circuito di produzione, distribuzione e consumo del testo vincola l'autore ad una presa di coscienza continua non solo del livello della scrittura dell'opera, ma soprattutto della ricezione del lettore. Questo rapporto, che sappiamo essere alla base di qualsiasi esperienza

letteraria, appare più vistoso nelle riviste perché condizionato da elementi strutturali: ad esempio la frammentarietà della testualità, da intendersi sia in termini diacronici come distribuzione in numeri divisi, sia in termini sincronici come collaborazione di specialisti diversi, ognuno a capo di una propria specifica rubrica. Ciò permette agli autori di aggiornarsi in maniera sistematica sulle dinamiche di cui scrivono e di prendere atto degli eventuali dibattiti. Ne «L'Ariete» un'abbondante testimonianza è data dagli articoli di commento di Maurizi alle mostre locali, o dall'estratto dall'introduzione di Luzi per la ripubblicazione di *Fisarmonica rossa*. In entrambi i casi è chiara la scelta di recensire eventi culturali appena avvenuti o di imminente scadenza.

D'altronde, a livello macroscopico, lo scollamento tra i momenti di produzione, distribuzione e consumo è impedito dalla funzione poliedrica di Riganò, che compare tanto in veste di firmatario degli articoli che di direttore, di promotore editoriale impegnato a trovare le sponsorizzazioni, nonché di curatore della fase finale di stampa e distribuzione della rivista, che egli si impegnò personalmente a far circolare e recapitare in 4000 copie per ogni numero. Il rapporto tra testo e contesto si dispiega pertanto su più registri. Non è facile districarli, né ci sembra lecito farlo: dal momento che ogni articolo viveva di un iter suo proprio, il rapporto tra testo e contesto nell'ambito complessivo della rivista non può considerarsi univoco.

Si può invece ammettere, come prima conclusione generale, che assistiamo ad un'influenza "di ritorno" della fase discendente su quella ascensionale, nella misura in cui i firmatari, uniti dal progetto di rendere noti al pubblico fermano i più interessanti artisti locali contemporanei, organizzano il testo in funzione di questa finalità. A livello pratico, la conseguenza più immediata sarà l'indirizzarsi del rapporto di lavoro verso una dimensione collegiale, ovvero verso un discorso di suggestioni reciproche. Questa osservazione non nega le considerazioni precedentemente svolte sull'indipendenza dei firmatari. Pretende semmai di descrivere come tali autorità siano concretamente riuscite ad unirsi. Ricordiamo in questa sede come Saverio Riganò potesse vantare un'esperienza in materia di promozione d'arte pressoché ineguagliata nel panorama culturale fermano, come Alfredo Luzi fosse all'avanguardia negli studi su autori quali Matacotta e Volponi e in generale nelle ricerche di sociologia della letteratura, come Alvaro Valentini fosse il punto di riferimento intellettuale della città. Analo-

ghe considerazioni varranno per il Maurizi, Anna Caterina Toni e gli altri protagonisti de «L'Ariete». Se dunque è da escludersi che si siano potute esercitare influenze gerarchiche degli uni sugli altri, ci si deve però interrogare sul come si sia ottenuta la forma definitiva della rivista.

Per tutti gli autori valeva innanzitutto un principio comune. Ognuno di loro sapeva che la propria rubrica aveva un duplice scopo: informare il lettore, facendo così luce sugli artisti contemporanei, e stimolarlo ad una partecipazione culturale attiva. È questo il livello più propriamente extratestuale e politico della rivista, in quanto si propone di attivare nel destinatario un meccanismo di traduzione delle informazioni veicolate dal materiale cartaceo in atti concreti, che migliorino lo standard sia economico sia culturale della città. Ad esempio, quando Riganò si interroga sulla validità delle scuole territoriali ad indirizzo artistico, sa che la propria analisi non serve solo a fornire generiche informazioni sul mondo dell'istruzione, ma che vorrebbe suggerire i criteri da adottare per riformare un settore altrimenti destinato a rimanere marginale rispetto al mondo del lavoro. Analogamente, quando il direttore, negli articoli più tardi, tocca la questione dell'industria calzaturiera, proponendo di investire più risorse sugli istituti professionali per avere una ricerca qualificata, lo fa con la lungimiranza di chi sa, dopo una vita trascorsa a dimenarsi nell'ambito dell'innovazione artistica, che senza una programmazione costante del lavoro e senza l'aggiornamento costante delle strutture di formazione professionale di base, la qualità dello stesso prima o poi inevitabilmente decadrà, con conseguente crisi del settore: la qual cosa, benché ovviamente non si abbia qui la pretesa di stilare un'analisi economica vera e propria, è purtroppo accaduta in termini non troppo dissimili da quelli profetizzati da Riganò. Altro esempio interessante della funzione civica della rivista fu la scelta del professor Luzi di far riscoprire Matacotta. Questa vicenda editoriale, che in apparenza può sembrare al lettore confinata in un ambito strettamente letterario, è invece illuminante per quanto riguarda il valore sociale della letteratura. Appurato che la scelta di Matacotta non avesse bisogno di giustificazioni, trattandosi di un poeta di fama nazionale che pochissimi altri scrittori marchigiani hanno saputo eguagliare nel secolo scorso, bisogna pur ricordare che fu un poeta profondamente calato nelle vicende storiche, e che nei suoi testi una componente decisiva è rappresentata dal messaggio etico. Pertanto proporre Matacotta al pubblico significava mettere in primo piano i te-

mi della libertà, dell'impegno politico come rivendicazione dei diritti fondamentali dell'uomo, del dovere di lottare per le strade pur di impedire al mostro della dittatura di rinascere. Il lettore attento coglieva questa dimensione sotterranea del testo ed attualizzava il pensiero di Matacotta.

Se inoltre nessuno degli autori de «L'Ariete» scrive solo per farsi pubblicità o per far cassa, visto che la posizione sociale occupata da ognuno di essi nel proprio campo al momento della stesura della rivista era già più che solida, possiamo aggiungere un ulteriore tassello alla nostra analisi. La collaborazione alla rivista veniva richiesta proprio in virtù della garanzia di professionalità rappresentata dall'incarico pubblico. Chi vi scriveva, non doveva dimostrare nulla. Gli articoli venivano assemblati in maniera da non livellarli gli uni sugli altri, cercando piuttosto di far risaltare le differenze stilistiche tra penna e penna, e quelle tecniche tra rubrica e rubrica. Lo scopo appare chiaro: comporre un quadro a più mani, che dalle specificità di ognuna ricevesse una spinta propulsoria per bucare l'indifferenza o l'incostanza del pubblico provinciale. In definitiva, la distinzione in rubriche, che abbiamo dimostrato essere connaturata al progetto stesso della rivista per questioni di organizzazione del lavoro e coinvolgimento del lettore, dimostra che il testo vive di una tensione strutturale verso la complementarietà. È questa, a nostro giudizio, la parola chiave per interpretare il progetto de «L'Ariete». Complementarietà sotto tutti i punti di vista: a livello tecnico per le discipline e le tematiche affrontate, a livello di produzione per la forma del testo, che si propone di ricomporre la frammentarietà degli articoli e dei numeri in un messaggio comune dal risvolto sociale, e complementarietà quindi come manifesto etico. Abbiamo già osservato che una funzione politica «L'Ariete» la svolge, ma è non ideologica. La rivista invita a ragionare su certe problematiche e su certi temi. Il testo è politico nel senso etimologico del termine, ovvero è politico nella misura in cui esso non sarebbe mai stato scritto senza avere come orizzonte di riferimento la *poleis*, intesa come il complesso delle dinamiche sociali, economiche e culturali delle città di Fermo e Porto San Giorgio, con uno sguardo che il mondo globalizzato, in cui già in quegli anni si iniziava a vivere, invita sovente a rivolgere verso una realtà maggiore. Non a caso la rivista ha dato spesso spazio all'informatica e alla tematica del viaggio. Appare evidente che nella mente degli ideatori non ci siano mai stati confini territoriali netti, entro i quali attingere le notizie e gli autori da recensire, scar-

tando il resto: talvolta il referente immediato sembra la città, in altri casi la provincia, oppure l'intera regione; aggiungendo poi alla tematica spaziale quella temporale, osserviamo che un autore come Valentini si interessa alle Marche come ad una dimensione in evoluzione nei secoli, continuamente filtrata e definita da un punto di vista esterno. Poeti come Matacotta e Di Ruscio sono maturati nel costante dialogo con l'alterità, e per gli stessi Riganò e Luzi gli spostamenti sono una costante di vita. Ecco pertanto che viene confutata l'eventuale critica di chi volesse giudicare come un limite la vocazione territoriale della rivista: poiché il concetto di *limes* è qui adottato con un valore mobile e permeabile, la scelta di calarsi nel territorio permette sia di non rimanere estranei alle vicende storiche immediate, sia di mantenere il contatto con il mondo circostante senza chiudersi in se stessi. A chi invece volesse accusare la rivista di essere troppo impegnata, verrebbe da chiedere se a suo giudizio la funzione di arte e letteratura sia solo estetica.

Pluralità dei codici: estetica del testo e galleria

La ricezione del testo d'altronde non dipende esclusivamente dalla varietà delle materie: un'offerta più ampia consente al lettore di riconoscersi negli argomenti a lui più graditi, ma il momento successivo alla selezione dell'argomento, quello della lettura e della comprensione del testo, passa per la capacità del lettore di rielaborare personalmente il codice linguistico e il registro stilistico adottati dall'autore. «L'Ariete» ricorre ad una consistente vastità di codici. Affiancati in un'unica pagina o incolonnati gli uni accanto agli altri, troviamo segni alfabetici e fotografie, incisioni e fotogrammi cinematografici, dipinti in bianco e nero che la didascalia ci informa poter essere ad olio o a pastello, ma anche stampe e disegni, ritratti e scenografie teatrali, i numeri arabi insieme a quelli romani, persino le greche di incorniciatura della pagina: ciascun segno è portatore di un valore comunicativo, che può avvalersi di una maggiore o minore rilevanza estetica, e che interagisce con gli altri segni a comporre il capitale simbolico del testo. Ulteriori osservazioni andrebbero mosse alla scelta dei caratteri delle parole, alla loro dimensione e inclinazione, dal momento che anche la scelta di rimarcare un titolo o di impostare il corsivo per una didascalia è un'operazione non priva di significato. Dal punto di vista metodologico non bisogna però fare confusione: la funzione estetica è un aspetto determinante del capitale simbolico nella misura in cui essa definisce i criteri e le procedure adottate nella selezione dei segni linguistici, al fine di organizzare una certa percezione del testo. Quindi, quando parleremo di ricerca estetica, intenderemo cercare di chiarire quali siano state le scelte linguistiche e stilistiche fatte dagli autori della rivista, a messo che si possa riconoscere un progetto estetico che interessa l'intera rivista e che dunque accomuna i vari firmatari: e non ci muoveremo in questa analisi per definire una generica nozione di bellezza, ma per dimostrare che, alla base delle scelte estetiche che ci apprestiamo a classificare, stava una intenzione comunicativa che si è data tale determinata forma estetica proprio per essere più comprensibile. Per questione di praticità, riassumeremo la pluralità dei segni linguistici con il binomio *parola e icona.*

Le considerazioni di carattere semiologico si ricollegano al tema della complementarietà, perché descrivono tendenze già osservate nel testo.

«L'Ariete» è un sistema polisemantico che, nella sua veste definitiva, rappresenta il compromesso tra linguaggi differenti: il principio autoriale del testo è un movimento collettivo simile alle quinte di un teatro o alla sala registrazione di un film, che si cementifica mese dopo mese nelle singole pubblicazioni. Se tanto Luzi quanto Valentini, se tanto Maurizi quanto gli altri firmatari si interessavano negli stessi mesi anche ad altre pubblicazioni, dobbiamo chiederci che cosa rendesse l'esperienza de «L'Ariete» così particolare da interessarli tutti quanti. Bisogna quindi ripartire dai *luoghi* in cui è nata l'idea stessa della rivista. Intendiamo riferirci agli spazi di discussione, alle questioni di attualità, alle riflessioni teoriche che hanno permesso a intellettuali con storie diverse di trovare un punto di incontro. Il più immediato referente spaziale da considerare è la galleria «L'Ariete» di Saverio Riganò. Se ne conservano descrizioni di mostre, recensioni delle opere, cataloghi delle esposizioni, fotografie, atti di convegni, memorie sia scritte che orali, e benché sia oggi chiusa, è tutt'ora esistente nel pieno centro di Porto San Giorgio lo stabile in cui era allestita. Il legame tra la galleria e la rivista è esplicito, a cominciare dal nome, che la seconda mutuò dalla prima. Curiosa coincidenza, l'ariete è il segno zodiacale sia di Riganò che di Luzi. Ma al di là del nome, la galleria era frequentata dalle stesse personalità che hanno poi dato vita alla rivista: in quanto *topos*, essa raccoglie i propri agenti in uno spazio comune che li spinge ad un confronto sistematico. Collaborano qui il direttore Riganò, gli artisti che egli chiama ad esporre, la cerchia di amici più cari con i quali condivide il gusto per l'arte, gli specialisti che si radunano in occasione delle mostre. In generale, chiunque può entrare nella galleria: vi passano indifferenziatamente il bambino che sogna ad occhi aperti e l'anziano curioso di tutte queste stravaganze che, ai suoi tempi, non c'erano proprio; il liceale che vuole toccare con mano l'argomento delle sue interrogazioni e la famiglia con il passeggino che, di ritorno da una spiaggia troppo affollata, ha varcato la soglia di quel luogo così magico a vederlo da fuori. C'è pure la cameriera della caffetteria accanto che, come richiestole, porta il caffè ai presenti.

In termini di socializzazione, si può osservare che nella galleria possono ricomporsi coppie oppositive quali giovane e anziano, uomo e donna, visitatore informato e visitatore occasionale, artista affermato ed apprendista, agente del campo artistico e lavoratore inserito in altri settori di occupazione. Queste coppie, collocate in un sistema sociale nuovo che gravita

intorno all'opera d'arte, debbono confrontarsi con *regole del gioco* diverse da quelle della quotidianità. Innanzitutto variano le coordinate spaziali, poiché l'opera è appunto *esposta*, ovvero è intorno ad essa che si dispongono le linee di movimento e i rapporti gerarchici. Inoltre, sebbene si possa entrare nella galleria senza la minima intenzione di acquistare un quadro, una domanda d'arte alla fine verrà fuori: e per non ammettere di essere entrati soltanto per prendere un po' d'ombra, bisognerà in qualche modo intrattenere l'interlocutore. Esiste quindi una sorta di "etica interna" in virtù della quale il visitatore *deve* vedere l'opera. Gli stessi artisti sono calamitati in questo gioco: nel momento in cui accettano di esporre la propria opera, sanno che andranno incontro a critiche, elogi, offerte di acquisto, richieste di chiarimento. E il discorso vale tanto più per il direttore, che nel momento in cui organizza l'esposizione deve bilanciare la simpatia per l'artista con i propri principi estetici e con le possibilità oggettive di vendere l'opera; vale per il critico e per chiunque prenda la parola, poiché ogni giudizio, affidato alla parola orale e non scritta, può potenzialmente assumere una forma dialogica. La galleria diventa una piazza in miniatura[33], nella quale il dibattito è incoraggiato per il semplice fatto di avere costantemente davanti agli occhi l'oggetto in discussione. Un Socrate è sempre dietro l'angolo, pronto ad entrare: e chi sta dentro, ha ogni convenienza nel controllare che non pieghi troppo verso la scaltrezza di un Diogene, ma che d'altronde non si tratti nemmeno di un Epicuro che quel quadro, lo sappiamo bene, non lo comprerà mai.

Peraltro se vogliamo fare riferimento alle nozioni di dentro e fuori, ovvero di interno ed esterno, dovremo agire con cautela. La linea di demarcazione è qui rappresentata da una soglia concreta, la porta della galleria. Per entrare o uscire non servono biglietti né raccomandazioni, non bisogna superare un concorso, e si può sempre tornare sui propri passi. La dialettica tra dentro e fuori è evidentemente osmotica, e queste categorie sono troppo approssimative. Recuperando gli spunti del capitolo precedente, diremo piuttosto che la galleria è uno spazio urbano, esattamente come lo

33 Carla Capesciotti scrive che «la piazza, diversamente dalla città dimensionata del passato, non più centro di vita comunitaria, funge soprattutto da riferimento direzionale» (in Carla Capesciotti, *Immagini della modernità*, citato da *Parola e icona. La scrittura e la visività*, a cura di Arturo Verna, Metauro Edizioni, Pesaro, 2002).

è la rivista: cartacea l'una e in muratura l'altra, vivono entrambe di una comunicazione linguistica che dalla città parte e alla città ritorna. La galleria, intesa come luogo nella concezione più ampia del termine[34], si colloca in un sistema di spazi urbani al pari del municipio, della chiesa, o del bar, permettendo agli agenti di far evolvere il capitale simbolico del campo[35].

Grazie ad un lavoro di ricerca coadiuvato costantemente dal maestro Riganò e arricchito dagli incontri con il professor Luzi, siamo capaci di descrivere un numero soddisfacente di esperienze inerenti alla vita culturale della galleria. L'esposizione di acquarelli di Di Bartolo sul tema delle crociate si svolgeva presso la galleria nel 1964. Fu incentivata dal prof. Luzi, in anni in cui il tema mediorientale era di grande attualità e prendevano quota gli studi di imagologia letteraria, riguardanti «lo studio delle immagini, dei pregiudizi, dei cliché, degli stereotipi e in generale delle opinioni su altri popoli e culture che la letteratura trasmette, partendo dalla convinzione che queste *images* hanno un'importanza che va al di là del puro dato

34 «Il luogo, *topos*, può esser definito assolutamente come il sito in cui una cosa o un agente "ha luogo", esiste insomma come localizzazione, o, relazionalmente, come una posizione, un rango in un ordine». P.Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano, 1998, p.138.

35 P. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 119. La terminologia elaborata da Bourdieu, con particolare riferimento alle nozioni di «agente» e di «campo», ci torna utile, perché dall'elaborazione del concetto di «capitale scientifico» di un campo come patrimonio dinamico che si arricchisce per la reciproca influenza di agenti e strutture simboliche, e di «riflessività» come il «mettere in discussione il privilegio di un "soggetto" conoscente arbitrariamente escluso dal lavoro di oggettivazione», la nostra analisi riceve una conferma importante: la rivista può essere intesa come testo unico e scientifico poiché non perde integralità per il fatto che lo si assuma come espressione sincronica di autori differenti, in quanto l'unicità e la scientificità dell'oggetto sono garantiti proprio dall'unicità e dalla scientificità del campo a cui appartiene. È pienamente legittimo in questa ottica equiparare la rivista cartacea con la galleria dal punto di vista scientifico, approfondendo poi le specificità linguistiche delle parole e delle icone scritte da un lato, e della parola dialogica ed orale dall'altro: una differenza però linguistica ed empirica, non una distinzione ontologica. La sostanza della comunicazione resta invariata nella misura in cui permane il sistema sociale che produce ed accoglie l'atto linguistico. Metodologicamente, siamo autorizzati a spostarci dalla galleria alla rivista e viceversa senza i pregiudizi dovuti al rispetto del singolo autore o alla preminenza della parola scritta.

letterario», poiché in esse «si condensano idee che un autore condivide con l'ambiente sociale e culturale in cui vive»[36]. Ciò significa risalire al valore ideologico e politico implicito all'opera. L'imagologia permette di studiare le norme attraverso cui noi conosciamo l'altro e l'altro conosce noi stessi, dunque si propone di farci conoscere noi stessi attraverso l'altro, facendo spesso propria un'immagine di se stessi elaborata dagli altri (è il percorso che conduce dall'*eteroimage* all'*autoimage*). Il fenomeno storico delle crociate viene in tale ambito di discussione elevato a mito letterario, e le immagini che lo compongono non interessano soltanto per il profilo artistico - letterario assunto in una singola opera, ma perché sono le stesse immagini che usiamo per pensare l'altro, per vivere con l'altro, e per far percepire noi stessi all'altro nel modo che più ci conviene. Dalla mostra emerse non a caso una sorta di "Gerusalemme a rovescio" rispetto all'*image* tradizionale.

Numerose negli anni le collaborazioni tra Luzi e Riganò. Si può far riferimento all'incisione realizzata da Riganò per il circolo "Ugo Betti" diretto da Luzi: la testa del poeta e drammaturgo di Camerino campeggia sopra la Rocca da Varano della città. Su richiesta di Riganò, fu invece Luzi a redigere una recensione in occasione della mostra di Corrado Cagli presso la galleria. Ne derivò un dibattito sul tema della *materia*, particolarmente pregnante per gli sbocchi a cui pervenne: da un lato si associava al discorso sulle matrici e sulle tecniche d'incisione, che riguardava tutti gli artisti gravitanti intorno a «L'Ariete»; d'altro canto fu personalmente filtrato e rielaborato dal Riganò artista, che ne fece un architema della propria ricerca professionale sia sotto il profilo dei materiali usati, ricorrendo al suo torchio per prodursi da solo la carta[37], sia per un ulteriore approfondimento delle tematiche della genesi e del sesso, confluite a livello di referenti letterari nella rilettura, mai più abbandonata, di Lucrezio e di Pascoli.

Testimonianze di primaria importanza per ricostruire il reticolo socio-

36 Nora Moll, *Immagini dell'"altro". Imagologia e studi interculturali*, in Armando Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, Mondadori, Milano, 2002.

37 Il torchio del maestro è ancora perfettamente funzionante, come dimostra la stampa su carta propria della poesia del professore e poeta Giuseppe Langella, con la quale Riganò ha voluto omaggiare lo stesso professore nel corso della sua recente visita alla Dante Alighieri di Fermo il 7 novembre 2008. La poesia si intitola *Voyage au bout de la nuit* ed è tratta da Giuseppe Langella, *Il moto perpetuo*, Nino Aragno Editore, Torino, 2008.

culturale de «L'Ariete» ci provengono inoltre dai carteggi di Riganò con gli artisti e gli amici. Di questa preziosissima fonte abbiamo già fatto più volte uso, e per la vastità delle informazioni preferiamo riservarle un paragrafo autonomo. Analogamente il lettore potrà ricorrere agli inserti fotografici per vedere, insieme alle riproduzioni delle copertine originali de «L'Ariete» rivista, immagini di repertorio della galleria. Si tratta di riproduzioni di diapositive cortesemente messe a disposizione da Riganò: alcune meritano di essere visionate con grande attenzione, perché rendono atto, meglio di molte parole, dell'importanza raggiunta da «L'Ariete». Mi riferisco ad esempio all'immagine che ritrae Riganò e Luzi con il poeta Mario Luzi, faro indiscusso della letteratura europea del Novecento.

Dai carteggi di Saverio Riganò

Dai carteggi messi a nostra disposizione dal maestro Riganò, emerge la costellazione dei contatti personali tra lui e le varie personalità gravitanti intorno alla galleria. Gli scambi epistolari con l'artista Ciarrocchi godono di grande familiarità. Le formule di apertura con cui Ciarrocchi si rivolge a Riganò, come «Don Saverio» o «Dottor Saverio Riganò», sembrerebbero alludere a una scrittura formale. Tutt'altro: andando avanti nella lettura troviamo una scrittura distesa, a un tempo autoironica e canzonatoria. Questi sono i passi iniziali di una lettera scritta a mano da Ciarrocchi il 26 novembre 1976

Caro Riganò
speravo di rivederti a Fermo (stavo per scrivere in Fermo, mi sono corretto in tempo per evitare il malaugurio perché ti voglio sapere sempre pimpante), ma sono stato trattenuto oltre il lecito, troppo tardi per pretendere che ti mi aspettassi ancora. Adieu [...]

Non è da meno il carteggio con Manfredi, altro importante artista della cerchia. Da alcuni attacchi di lettere manoscritte di Manfredi, sembrerebbe che Riganò fosse un po' restio a rispondere. Così nella lettera del 1 febbraio 1973 leggiamo:

Caro Riganò,
se caro si può dire a chi risponde dopo un mese, ti farò spedire la lastra prescelta

attacco curiosamente ripetuto a tra anni di distanza, in una lettera del 19 giugno 1976 che recita:

Caro Riganò,
se caro si può dire a chi non risponde, conterei di portare i lavori per la mostra il 27 prossimo, domenica.

Lettere che peraltro si concludono in un modo che non poteva che essere "artistico". Più enfatico il saluto finale della prima:

Rimandami la prova di quella che non tieni, e fai gemere i torchi. Buon lavoro

cinicamente divertito il secondo, che cadeva a quanto pare in periodo di elezioni:

Dammi conferma per espresso della tua presenza a Porto S. Giorgio. Se non riceverò nulla non porterò nulla. Ti saluto e vado a votare (il sacco).

D'altronde neppure Riganò si faceva pregare in materia di chiarezza. Così nella lettera dell'8 giugno 1976, in merito alla mostra estiva di oli ed acquarelli dei pittori Ciarrocchi, Maccari e Manfredi, egli scriveva a Manfredi che

per quanto riguarda le "condizioni", ti prego di considerare la situazione politico-economica nazionale attuale e quella presumibile dopo il 20 giugno; rapportare benevolmente le risultanze delle tue considerazioni alla mia condizione di proletario numeroso, e, dopo aver levato un pensiero alla grandezza ed alla importanza dello spirito, piamente stabilire il prezzo dei tuoi dipinti destinati alla vendita.

Manfredi rispose a modo suo il 9 giugno 1976

Caro Riganò,
passerò oggi stesso a fare le foto che desideri, e che ti invierò assieme a due cataloghi per le matrici d'uso. Sul tuo [*catalogo*] puoi aggiungere che sono vecchio senz'anni, e che ne ho troppi per poter essere considerato giovane [...] Astieniti dalla carne! [...]

Gli scambi epistolari rappresentano una risorsa fondamentale ai nostri fini. In questi testi possono inserirsi segni grafici alternativi, come i rari francobolli allegati da Manfredi a margine di una sua lettera. Fittissimo è il carteggio tra Riganò e il prof. Antonio Carbonaro[38], esito letterario di

38 Nato a Cardito (NA) il 18 giugno 1927, cresciuto a Fermo (AP), città dalla quale è emigrato a 18 anni nell'immediato dopoguerra, attraversando l'Italia e la Svizzera fino ad entrare nel ruolo di professore ordinario di Sociologia presso l'università di Firenze il 1° febbraio 1975. Tra I fondatori dell'*AIS*, Associazione Italiana di Sociologia, iscritto nella sezione *Riproduzione sociale, Vita quotidiana e Soggetti collettivi*, ne fu

un'autentica amicizia e di una sinergia intellettuale che confluì negli anni in più di una collaborazione. Apice del comune percorso è la pubblicazione del volume di liriche di Carbonaro del 1994 intitolato *Tracce in Acquario*, le cui prime 120 copie contengono cinque incisioni originali a puntasecca di Riganò. Benché il professor Carbonaro non abbia collaborato al nostro periodico né sia stato citato fino ad ora, ci piace l'idea che a parlare dei protagonisti del nostro studio sia, per una volta, un poeta loro amico. Ecco perché desideriamo qui di seguito riproporre alcuni versi tratti dalle liriche di Carbonaro, ad iniziare dalle strofe centrali di *Raduno amicale a Recanati*, testo che tradisce fin dal titolo l'occasione della propria stesura, riuscendo, con una versificazione fluente di cui trascriviamo la sequenza centrale, a sublimare la semplice contingenza in una acuta riflessione di eco leopardiana:

[...]
"Viene il vento recando il suon dell'ora
dalla torre del borgo..."
Come il poeta, così anche noi stessi,
è il vento che attendiamo dagli albori
del mattino ai corruschi vapori
crepuscolari e nei notturni pensieri.

presidente per un biennio. Impegnato inizialmente sui temi della sociologia del lavoro, maturò la propensione ad una riflessione teorica innestata sulla critica all'approccio neo-positivistico in sociologia, appoggiandosi preferenzialmente al punto di vista del costruttivismo, sullo sfondo dell'internazionalismo simbolico e dei processi continui di oggettivazione della realtà sociale tra soggetti in interazioni comunicative. Più che la sua produzione scientifica, ci interessano qui i contatti con la realtà marchigiana. Attento cultore delle arti, amico di Valentini e Riganò, fu autore di due sillogi poetiche (*Tracce in Acquario*, Stamperia dell'arancio, Grottammare, 1994 e *Dal cedro a Margherita* [a cura di A. Spini], Stamperia Nuova IGE, Empoli, 1997), la prima in collaborazione con Riganò. Proprio nella sezione *Biografie* di *Tracce in Acquario*, leggiamo che «l'esigenza espressiva dell'autore ha radici fermane o, più latamente, marchigiane. A questo luogo dell'immaginario l'autore rende omaggio, con la riservatezza di chi, pur non presumendo di avere meriti letterari, desidera comunicare con un linguaggio più vicino a quello della vita quotidiana» (desumiamo le altre informazioni qui riportate da un più ampio *curriculum vitae* allegato da Carbonaro ad una lettera inviata a Riganò in data 1° giugno 1996).

È il vento che ci manca
specie qui dove siamo nell'accampamento
d'una prevista rivisitazione
di luoghi già da tempo spenti
e consacrati all'umido sentore
d'uno scavo archeologico. Eppure,
se in questa landa quasi sepolcrale
basta un rèfolo d'aria a riportare
i profumi della nepitella,
della salvia e del timo
su uno sfondo marino,
non cessa la speranza d'esser pronti
a ripartire. Inoltre,
se le strade percorse dai gitani
col cuore infermo in cerca delle voci
seppellite dal tempo e la distanza
sono tutte dirette verso il mare,
queste soste somigliano a stazioni
in cui siamo stranieri di passaggio
giacché nemmeno i nomi
vociferati tra le secche spoglie
di ruderi terrestri
rispondono all'appello. Ne sono certo:
gli assenti sono già arrivati
al mare anticipando ogni altro arrivo
ineluttabilmente;
essi nel mare che li ha raccolti
han cominciato a vivere una vita
retrospettivamente.
È l'ultimo lor gesto ruminato
a lungo senza astuzia
né malizia d'arcani sentimenti
a segnare il profilo dell'artista.

Questo vuol dire affidarsi al vento;
a quel vento che scende dalle terre
alte e che, a un tratto, svariando, risale.
[...]

Carbonaro evita il ricorso al nome proprio. È un incedere poetico intimo, che cresce su se stesso *di*-spiegando se stesso e agisce sui pochi referenti ambientali circostanti per accedere ad un superiore senso di verità. Penetrazione delle Marche geografiche e letterarie: le Marche di vento, colline e mare, secondo la dichiarata lezione leopardiana; autoinvestigazione di un io-lirico sintonizzato a tal punto con la natura da saperne decifrare l'essenza dei suoi elementi costituenti. L'impianto dialogico è funzionale e indispensabile, l'io-lirico cerca interlocutori e conferme: non scade nel patetico, e rivelazioni che potrebbero adattarsi al tono aulico del tragico, assumono piuttosto l'impeto sociale dell'esistenziale «speranza d'esser pronti a ripartire». Il dialogo in altri termini *è dato*, sembra già esserci: quasi che nell'alveo soltanto del *ritrovo amicale* fossero potuti giungere a maturazione gli interrogativi dell'io-lirico. La collegialità dell'esperienza sarebbe la condizione necessaria al comporsi di un'esperienza poetica che, anche quando sembra ricercare l'autoreferenzialità, non sa rinunciare alla categoria del "noi", individuandola in un'ultima istanza nella grande cerchia che unisce i vivi e i morti nell'unica originaria dimora che è il mare.

L'opera poetica di Carbonaro meriterebbe un'attenzione che evidentemente esula dagli interessi più immediati del nostro studio. Ce ne congediamo riproponendo interamente *Compianto per Alvaro Valentini*, composizione scritta in occasione della scomparsa del poeta e professore. È una poesia lunga, ma che cosa meriterebbe di comparire per intero nel nostro studio più di un compianto dedicato alla memoria di uno dei maggiori protagonisti della vicenda letteraria che ci interessa, redatto peraltro da un professore, poeta e amico, oltretutto a brevissima distanza dal triste evento? È significativo peraltro che una stesura preliminare della lirica sia stata inviata da Carbonaro a Riganò in una lettera del 28 maggio 1996, accompagnata dalla richiesta di un «parere». Questo testo può essere a buon diritto considerato come il suggello ad una decennale cooperazione intellettuale, artistica ed umana, che aveva vissuto una delle sue fasi più brillanti negli anni della nostra rivista.

Compianto per Alvaro Valentini

Del paguro -non quello degli abissi
marini, che ingoia
guizzi fosforescenti, invisibile
agli stessi subacquei analisti
delle tue tante paure,
ma quello costiero, di scoglio,
che innesta il tozzo ventre
in gusci vuoti di conchiglie morte
e, affacciato alla tromba
del suo labirinto,
con molte zampe orchestra e con le chèle
torbido cibo di fanghiglia e sale -
di questo avrei parlato con te,
Alvaro, e di Pròteo che muta
abilmente sembianza
per meglio mascherare se stesso nell'astuta
riserva della sua sostanza vera.
Parlarti avrei voluto
dell'ambigua empatia che mi coglie alle spalle,
e mi spinge a entrare in nuove
provvisorie dimore
col volto atteggiato alle circostanze.
Ma ormai non ci sei più:
sparisti dalla vita
prima che questa primavera
si svegliasse dal sonno in cui assorta
la cullò il lungo inverno.
Dacché il pianto per la morte
di tua madre ti ha spinto al declino
rapido della voglia di esistere,
in esiliato confino,
hai cercato la strada per rientrare
in un grembo materno. Invece,
la mia strada continua e continuo a interrogare
non più te, amico mio fraterno,

ma una lontana stella
sulle "tracce in Acquario", che leggesti.

Ascolta, Alvaro, se udirmi puoi.
Similmente a Pròteo ed al paguro
mi sento dentro a uno spazio casuale
con le orbite pregne di occhi
poco sensibili, certo, eppur capaci
di farmi apprezzare la spelonca
corporea e l'anima cava
segnata da antichi graffiti.
Ho inoltre il vantaggio di uscire
fuori da me ogni tanto. Così raddoppiato,
mi osservo, mi racconto, un po' sospeso
sopra la mia testa oppure a fianco
del mio altro me stesso. Tuttavia
non oserei mai dispormi
davanti, a specchio: gli occhi,
nel caso, diverrebbero forni
spalancati su un buio incandescente.
Lo sguardo tangenziale
senza rischio d'impatto
è la forza dei tanti racconti
-compresi i tuoi, Alvaro-
bordeggianti più volte le trame
di diporti oltre ogni tragitto.
Lo ripetono in molti: tra lo stare,
il partire e il tornare,
a tutti gli incroci virtuali
di questi meridiani e paralleli
si slentano gli anelli
di emozioni vecchie sempre nuove
ma identiche a se stesse,
come identico è il cibo che ci sfama:
la morte apparente del dormire,
le brame della cerca di tesori
e, dopo ogni partenza,

lo strascico lungo della nostalgia.

Alvaro, la tua vita
e il tuo narrare mi han fatto comprendere
che il mare è insieme mare ed oltremare
ove vènti, brezze e correnti
cambiano rotta ai racconti
purché gli eventi restino
al di qua di un confine invalicabile,
di quel confine ormai da te varcato
senza ritorno.

Vorrei tu potessi udire ancor
i gabbiani che io odio nei rissosi
stridi tra i pescherecci nel canale
qui ed ora come altrove e sempre,
elaborando il lutto
nel rito dei richiami sui marosi.
Essi non intendono il dolore
né la fatica delle pescagioni
e il cibo si contendono
per riprodurre i voli tra il dirupo
boscoso e il mare.
Tutto è in questa cornice
mutevolmente ferma,
alto o profondo che sia
l'incolmabile spazio verso il limite
sopra il castello aragonese in azimut
oppure lungo e largo il profilato
vitreo paludoso abbaglio
della laguna di Orbetello.

Passano i vivi, gli intrecci di racconti;
immutata è la scena. Eppure questa
debolezza di membra
"rilassate alla sorte"
-così la scorsa estate

dicevi di te stesso- fa pensare
alla lenta espansione
dell'erba che emerge dall'asfalto
rompendone la scorza
fino alla maturazione, quando,
trasmutata da fiore in aereo
soffione, affida al vento
i semi remiganti in cerca
d'altre rovine, incavi, anfratti e tòrte
conchiglie ove la vita
si salda con la morte.

La poetica di Carbonaro si struttura su linee tematiche costanti, quali il dialogo tra anima e corpo e il conflitto tra l'io-lirico e il suo doppio, condensate nell'onnicomprensiva interrogazione sul destino umano. È nella terza, sintetica strofe che l'angoscia esistenziale e i fermenti conoscitivi dell'io-lirico si saldano all'esperienza letteraria dell'amico, ne condividono il progetto e le risposte. Ancora una volta il segreto della vicenda umana si qualifica nel binomio mare-vento: «mare ed oltremare», luogo del fatidico ricongiungimento dei vivi e dei morti, è questo un mare nel cui profilo «costiero, di scoglio», viene facile riconoscere le coste d'Adriatico. L'elemento acqueo riacquista l'originaria funzione di culla della vita, nei termini di un rovesciamento cronologico per cui viene ora ad essere il luogo di arrivo dell'esistenza, e non di partenza. Connotazioni invece di *pre*-mortalità e di *pre*-ricongiungimento caratterizzano il vento, che pur quando consegue la fisionomia marina di «brezze e correnti» che con il mare sono solite colloquiare e solcarlo, non ottiene tuttavia di passare al di là del «confine invalicabile». Se la poesia non imbocca la tangente dell'astrattismo, se possiamo attribuire agli stilemi di ungarettiana ed ermetica memoria[39] una funzione personalizzante, che non annulla le specificità dell'io-lirico ma ne costruisce il linguaggio, e che quindi non neutralizza la storia dello scrivente ma anzi la aiuta a collocarsi spazialmente in un contesto geografico riconoscibile, è perché in quell'attacco di terza strofe, «Alvaro, la tua vita/ e il tuo narrare mi han fatto comprendere», il testo non rinuncia all'occasione

39 Ma questi potrebbero essere un omaggio a Valentini stesso, che si laureò con Ungaretti

dalla quale era scaturito. Viceversa, se quello che poteva essere un semplice compianto riesce ad innalzarsi al livello superiore di una poesia filosofica di leopardiana matrice, è perché l'io-lirico riconosce che la forma naturale dei propri quesiti è quella della collegialità e del dialogo. La verità "architettonica" del testo andrà riconosciuta nella complementarietà del vento e del mare, della morte e della scrittura, del racconto e della scena, dell'io e del noi. La lirica di Carbonaro sembra tendere in più circostanze, e non c'è da stupirsene, al genere epistolare. L'asse temporale procede linearmente nella definizione di un ipotetico colloquio con l'amico. Intervengono soluzioni formali che derivano sia dal passato, dal ricordo e dalle comuni memorie, che dal presente, dal bisogno attuale di confessione e dal senso di smarrimento per il lutto. Osserviamo il poeta parlare all'amico di se stesso, di questo senso di metamorfica ambiguità interiore che lo fa auto-assimilare al paguro e a Pròteo, il piccolo crostaceo e il personaggio mitologico entrambe creature marine, che sembrano insomma fare da compendio della vastità delle forme di vita del bacino adriatico - mediterraneo, dall'ingenuo animaletto alla divinità marina a cui tanti versi poetici sono stati tributati. Valentini risponde nelle allusioni alla scomparsa della madre, mentre viene fatto concretamente parlare con proprie parole nell'ultima strofe. Nella fantasia del lettore si innesta un movimento cinematografico, il ritratto dei due amici-poeti seduti davanti al volteggio dei gabbiani sulle cresticciole del mare.

Lasciando ora da parte le relazioni tra Carbonaro, Riganò e Valentini, ci piace dare il giusto rilievo a una forma d'espressione artistica che troppo spesso passa inosservata, e che invece svolge un ruolo da protagonista nel dibattito sulla pluralità dei linguaggi. Si tratta della fotografia. Risale al 1983 il progetto *Immagineria. La campagna e la città*, che il sottotitolo ricavato da uno scambio epistolare tra Riganò e Luigi Crocenzi definisce una «cartella di 5 fotografie incise all'acquatinta e stampate da Saverio Riganò, tratte dalle immagini fotografiche originali di Eriberto Guidi. Introduzione di Luigi Crocenzi. Scritti di Guidi e Riganò»[40]. Riganò avrebbe rielabo-

40 Ricordiamo che la fotografia di Eriberto Guidi fu recensita da Riganò ne «L'Ariete» nel numero del gennaio 1980, nell'articolo intitolato *Fotografia. Eriberto Guidi*. Eriberto Gudi nasce a Fermo nel 1930, dagli anni 50 si impegna nella disciplina fotografica con l'amico Luigi Crocenzi affermandosi sul palcoscenico internazionale, esponendo a

rato all'interno del suo laboratorio calcografico le fotografie fornitegli da Guidi, aventi per soggetto la provincia fermana, il dialogo tra campagna e città, l'investigazione di un mondo rurale investito dalle spinte trasformatrici della modernità. Volti umani tra distese collinari e scorci di vicoli. Il senso di *Immagineria* era sperimentare la commistione tra linguaggi artistici differenti: la fotografia, l'incisione, la stampa, il tutto supervisionato e illustrato dal saggio critico. L'oggetto artistico ultimato scaturiva perciò da un lungo tirocinio. Sarebbe fuorviante impelagarsi nello scindere con colpi d'accetta gli operati dell'uno o dell'altro artista, come se fosse possibile - oltre che lecito - stabilire in quali percentuali la composizione dell'opera spetterebbe a Riganò piuttosto che a Guidi; Crocenzi stesso d'altronde sorvegliò l'intero *iter* creativo, fornendo di volta in volta quei suggerimenti infine raccolti nel saggio introduttivo. Ad ogni modo preferiamo che siano i medesimi protagonisti a raccontare gli eventi.

Il saggio di Crocenzi è distinto in 3 sezioni: le prime due introducono all'opera generale di Guidi e di Riganò, il terzo si concentra sulla loro esperienza comune. Crocenzi chiarisce i contenuti della loro iniziativa alla luce delle influenze esercitate dalle scuole di acquatinta e acquaforte francesi della seconda metà del diciannovesimo secolo. L'incipit del saggio spiega la duplice etimologia della parola «immagineria»:

"Immagineria" è parola quantomeno inconsueta. Ma ci ricorda qualcosa. Come "libreria" significa luogo ove si tengono i libri, così "immagineria" è luogo ove si tengono immagini. Come "acciaieria, ebanisteria, oreficeria" indicano officine o laboratori ove si lavorano acciai, legni, materie preziose, così "immagineria" indica officine o laboratori ove vengono ideate e create le immagini. Allora: "immagineria" per cartella, libro, pubblicazione, ecc. e "immagineria" a indicare laboratori di immagini. Qui la cartella e i laboratori di immagini di Guidi E Riganò.

Riguardo alla fruizione delle immagini, egli suggerisce di

non incorniciarle e di non lasciarle nella cartella. Piuttosto, porsele sovente davanti agli occhi come parti di una scena di teatro, illuminarle, scorrere con gli occhi dalla campagna alla città o viceversa. Affioreranno ricordi di immagini già viste, emozioni, riflessioni.

L'invito ad una lettura consequenziale favorisce senza dubbio la comprensione dell'oggetto artistico come opera unica articolata in più parti. Il processo di unificazione del percorso di fruizione è sottoposto alla combinazione analogica delle emozioni, in quanto i nessi narrativi non sono dati. L'emersione del dato memoriale suscitata dalle immagini dà allo spettatore la possibilità di passarle in rassegna come preferisce, dalla prima all'ultima e dall'ultima alla prima, dalla prima alla terza, dalla quarta alla seconda, secondo una gamma potenzialmente infinita di combinazioni. In questa proposta estetica, dove non esiste un intreccio più legittimo di altri e si chiede al ricevente di completare il significato dell'opera d'arte, l'abilità dell'artista è coordinativa e non descrittiva: il valore dell'opera coinciderebbe con la libertà di movimento del lettore. La parola chiave è suscitare. In essa si ricompone l'archi-gesto di ogni creazione: il penetrare la materia con mezzi linguistici propri per l'irrevocabile bisogno di raggiungere un equilibrio vitale con la stessa. Il concetto stesso di "materia" lascia molto a desiderare: l'artista procede proprio dall'ignorare i confini tra ciò che gli appartiene e l'alieno, tra la propria identità e il diverso. Se il conato linguistico è l'archi-gesto, l'onestà nell'artista consiste nel restituirne l'esito alla comunità in cui si vive. Nell'ottica commerciale si insegna a

---

Copenaghen, Parigi, Bordeaux, Bruxelles, Mosca, New York, e conseguendo nel 1993 il titolo di "Maestro di fotografia" dalla Federazione Italiana Associazioni Fotografiche. A proposito di Guidi, «Il Margutta», periodico di Roma diretto da Domenico Riganò, pubblicò un servizio fotografico sui suoi paesaggi in seguito recuperato dall'AIF (sul sito personale http://www.eribertoguidi.it è possibile reperire estratti di saggi sull'artista, immagini e introduzioni. La presentazione firmata da Crocenzi, per gentile concessione del maestro Riganò che ha messo a nostra disposizione una documentazione privata, abbiamo avuto l'onore di visionarla nella versione integrale in forma di carteggio). Luigi Crocenzi, nato a Montegranaro nel 1923 e scomparso a Fermo nel 1984, fotografo di fama e saggista, compagno di studi ed amico di Alvaro Valentini, curatore della prima Biennale di Fotografia di Venezia, fu collaboratore di riviste come «Il Politecnico» e «Il Caffè». Proprio su «Il Politecnico» trovarono pubblicazione nel dopoguerra molti dei suoi *foto-racconti*, percorsi fotografici incentrati sui temi della ricostruzione e dello stile di vita della borghesia italiana, interagenti con didascalie curate e pungenti. Un prodotto letterario di forte impatto culturale ed etico, che "parla" in un linguaggio di rimandi e analogie al contempo elaborato e comprensibile. Viene ricordato in particolar modo per aver curato la prima edizione illustrata del romanzo *Conversazioni in Sicilia* di Vittorini nel 1953. Il romanzo era già stato edito presso Bompiani nel 1941. Per la realizzazione dell'edizione illustrata, lo scrittore e il fotografo si recarono nei luoghi descritti dal testo, avvalendosi di numerosi collaboratori e costatando come a differenza di tanti anni alcune realtà fossero rimaste intatte.

produrre secondo la vendibilità dell'oggetto, ovvero presupponendo che il destinatario dell'opera sia già formato linguisticamente (una pre-formazione evidentemente escogitata e realizzata a livello socio-culturale con mezzi pubblicitari sempre più globali). L'artista non ha così più nulla di linguisticamente proprio. Persa la facoltà di consigliare e suscitare, agisce solo su ordinazione. Crocenzi lascia invece intendere che un fotografo come Guidi consegue la maturità professionale in una posizione linguisticamente attiva. Il suo fare arte era il suo distinguersi dal calderone della materia che lo circondava. Ciò che egli offre al lettore della cartella non è la narcisistica pretesa di una superiore abilità tecnica. È un codice linguistico che ognuno può rivivere. Evidentemente in ciò risiede l'etica dell'artista.

Guidi, nell'intervento inedito intitolato *Il rapporto tra me e la realtà che fotografo*, scrive:

Come costruisco le mie immagini? Prima di tutto so con certezza che la porzione di realtà che scelgo perché mi emoziona [...] debbo studiarla con attenzione, misurarla nel riquadro del vetro smerigliato, elaborarla nella mia mente in contorni precisi.
Quando il negativo è pronto scatta in me il momento ancor più fantastico: inserito nell'ingranditore, il negativo mi restituisce con i suoi toni rovesciati tutta l'emozione che avevo provato di fronte alla realtà. Adesso però posso studiarlo nei particolari, far affiorare – ingrandendole – le cose che mi interessano di più e che valorizzerò accentuando o attenuando le tonalità luminose. [...] Ottengo così delle immagini in cui posso ritrovare me stesso, le mie emozioni e le mie riflessioni.

Il passo che segue è invece tratto dallo scritto di Riganò *Suscitazione e riproduzione di immagini attraverso l'acido nitrico e il nitrato d'argento e viceversa*:

[...] chi adopera l'obiettivo per le sue ricerche di immagini diversamente motivate dall'utilizzazione editoriale-industriale, soprattutto in funzione estetica, è pur sempre prigioniero dell'emulsione. L'idea di adoperare la tecnica della riproduzione foto-calcografica (seppur abusata in questi ultimi tempi nell'incontrollata ed incontrollabile riproduzione di opere di pittori contemporanei, gabbate ormai dappertutto come stampe originali) mi sembra si adatti allo scopo: primo perché si può essere in grado di ottenere una semplice riproduzione in più esemplari di una stessa fotografia; secondo perché si può superare la barriera della emulsione e

continuare la sperimentazione sull'immagine, considerando la fotografia non più un punto di arrivo ma un punto di partenza. [...]

Osserveremo in conclusione che la dilatazione temporale degli eventi, che ci ha spinti a considerare un arco temporale evidentemente maggiore rispetto a quello in cui è circoscritta la pubblicazione de «L'Ariete», è resa necessaria dal fatto che in arte i risultati concreti sono spesso esito di ricerche e sperimentazioni durate diversi anni. Attratti dal tema della *traducibilità* abbiamo posto sistematicamente l'accento sui fenomeni di cooperazione e penetrazione tra linguaggi distinti della rivista, desumendone la sigla specifica dello sperimentalismo artistico e culturale il cui epicentro fu la nostra galleria. Se di *traducibilità* ci è concesso alfine parlare, sappiamo ora riconoscerla nell'eredità di un'esperienza linguistica e di una ricerca culturale che nel tempo ha messo in relazione molte energie. La lettera che segue, scritta dal prof. Alfredo Luzi al maestro Riganò nel 1998, e reperibile anche nel sito www.saveriorigano.it., varrà come conclusione ideale di questa indagine.

Caro Saverio,
ci siamo conosciuti mentre gli anni '70 erano alle soglie, appena attutiti i rumori di una rivoluzione giovanile che ci sembrava foriera di nuove libertà e di utopie finalmente realizzabili. Forse di quel tempo qualcosa è rimasto in noi, come un fastidio, un tic irreprimibile di rifiuto delle sirene del potere, tanto più affascinanti quanto più comportano la accettata condizione di prigioniero, inconsapevolmente avviluppato nelle spire di un serpente che strangola ogni voce ribelle e soffoca ogni dissenso. In quegli anni sentivi in te come una sorta di missione maieutica: avevi messo a disposizione di un gruppo di giovani desiderosi di avventurarsi lungo le vie perigliose dell'arte la tua competenza tecnica, il tuo coraggio, la tua capacità organizzativa.
Ricordo ancora alcune delle mostre ad essi dedicate, la loro prima finestra sul mondo da te aperta nella speranza che da lì, dai semplici spazi della galleria "L'Ariete", partisse un lungo itinerario di successi.
L'avventura è stata, confessiamolo, abbastanza deludente: la paura del nuovo, la fuga dal confronto, la pigrizia del ripetersi, hanno trionfato sulla voglia di fare i

conti con se stessi e le proprie ragioni espressive.
E quanta fatica, nell'allestimento della III e IV Triennale dell'Adriatico a Civitanova, per motivare una ipotesi coerente di estetica, esercitare un seppur esile giudizio di valore contro chi, con supponenza tipicamente sub-culturale, presumeva di essere considerato artista per il semplice fatto che preferisse imbrattare tele piuttosto che godersi una passeggiata sul lungomare!
Ma, per contrasto e compensazione, ricordo anche, sulla fine di quegli anni '70, il tentativo, sostenuto solo dall'entusiasmo della nostra gioventù intellettuale, di dare vita al periodico "L'Ariete", uno spazio in cui per alcuni numeri si raccolsero i fermenti artistici, letterari, culturali, di una provincia che nascondeva sotto la palude amorfa di un dilettantismo inutile qualche pepita di indubbio valore, che aveva però bisogno di essere portata alla luce.
Durante gli anni '80 ho perduto, ti confesso, le tracce del tuo inquieto peregrinare alla ricerca di un *ubi consistam* non soltanto simbolico, astratto, ma individualmente e socialmente concreto, l'individuazione di uno spazio relazionale (direbbero i pedagoghi) in cui la tua individualità trovasse un ritmo armonico, euforico, con la collettività, con la natura, con la storia dei luoghi.
Ed oggi mi ritrovo tra carte messe a macerare, macchine fotografiche, lastre da incidere, torchi odorosi d'inchiostro, chiuso nel tuo rifugio-laboratorio, leopardianamente svettante sull'ermo colle di Torre di Palme, intento, nel silenzio del borgo affacciato sul mare Adriatico e protetto dall'abbraccio materno delle colline fermane, a sperimentare un linguaggio dei segni che dia senso al tuo rapporto con il mondo.
Certo, in principio, nel tuo fare artistico, è la natura. Quella che ritrovi nell'abbandonato viluppo del bosco di Villa Barruchello, nei quieti fondali tracciati dai rami degli alberi lungo l'Ete o lungo il Tenna, nelle marine baciate dal sole sorgente, negli occhi misteriosi di una donna. Ma natura è per te anche sostanza primigenia, matrice, densità materica indistinta da cui diramano le forme dell'esistente. Statica e dinamica, spazio e tempo, essenza e apparenza, così convivono, nelle varie modalità espressive, creando una cosmogonia personale fatta di luci e di colori. Ed ecco allora i dipinti in cui torna come metafora ossessiva l'immagine della circolarità, del nucleo originario da cui il mondo ha preso corpo per dilatazione, ecco lo sfumare della realtà visiva verso i confini dell'immaginario nelle preziose composizioni in argento, l'uso del colore come traccia percettiva della reattività profonda del soggetto.
Il primo impatto con le visioni esterne (il paesaggio, gli oggetti, il corpo umano) di tipo documentario (non a caso spesso ricorri alla fotografia) tende sempre a

stemperarsi in motivo ontogenetico di visioni interne (i sogni, la memoria, il fantasticare). Il finito del mondo, il complesso ordinato entro cui si organizza la dimensione terrena, di cui rimane comunque traccia nelle tue composizioni come ricordo dell'instaurarsi del rapporto emotivo-percettivo, si dissemina verso un infinito che ripropone l'enigma della creazione, verso un indistinto entro cui ribolle la forza aurorale del caso.
Nel tuo studio, accanto all'abbozzo di un nudo, ho trovato, sul tavolo ingombro di carte, il *De rerum natura* di Lucrezio, il poeta preferito. È lui che ti ha indicato il cammino alla ricerca dell'origine del mondo, dell'*Alma Venus*, che noi tutti vorremmo incontrare e conoscere.
Tra nostalgia e speranza, ti auguro di continuare a cercarla.

La funzione culturale della galleria

Soffermiamoci sul concetto di *privazione* per l'artista della propria opera. Egli sa che la storia del quadro non si esaurisce con l'ultima pennellata, poiché sarà venduto, oppure regalato, offerto in beneficenza, nel più sventurato dei casi confinato in una soffitta di gozzaniana memoria. Ciò che drasticamente si interrompe è il rapporto esclusivo, intimo, privato, dell'artista con la propria creazione: egli le dà la vita, sta all'opera viversela. Come si può, pertanto, affermare che dopo il momento della privazione l'artista cessi di essere tale?

Le demarcazioni fra campi hanno un valore relativo[41], che nel nostro

41 Demarcazioni che i campi impongono per distinguersi gli uni dagli altri e autolegittimarsi, in un gioco del quale Bourdieu dimostra la biunivocità inestirpabile tra il lato economico e il lato scientifico generalmente inteso, il quale, che diventi campo giuridico o politico o artistico o altro, risulta sempre in qualche misura debitore al precedente. Il campo scientifico ottiene dal campo economico di distrarsi dalle preoccupazioni materiali costituendo l'*elite* scolastica, ed in cambio offre ai vertici del campo economico una consacrazione sociale. Il campo economico non ha così bisogno di esercitare fisicamente la propria forza per vedersela riconosciuta. Le istituzioni alle quali l'elite scolastica ricorre vengono presentate come conquiste sacre per il cittadino: si tratta delle elezioni democratiche, della polizia, della libertà d'opinione, del diritto alla rappresentanza, del sindacato. Non viene però detto che queste istituzioni sono l'esito di un processo storico mai arrestatosi, che ha avuto e continua ad avere luogo proprio all'interno delle varie componenti del campo scientifico, le quali sono compromesse con il potere economico, per cui in definitiva i campi risultano inestricabili. Derrida, procedendo in ben altro contesto da una meditazione sulla linearità della scrittura, nota a proposito di tali reciproche ingerenze che «se si considera acquisito che la linerità del linguaggio non sta senza il concetto volgare e mondano della temporalità (omogenea, dominata dalla forma dell'adesso e dall'ideale del movimento continuo, retto o circolare) che Heidegger dimostra determinare dall'interno tutta l'ontologia, da Aristotele ad Hegel, divengono allora inseparabili la meditazione della scrittura e la decostruzione della storia della filosofia. Il modello enigmatico della *linea* dunque è proprio ciò che la filosofia non poteva vedere allorché teneva lo sguardo sul dentro della propria storia. Questa notte si dirada un po' nel momento in cui la linearità [...] diminuisce la sua oppressione perché comincia a render sterile l'economia tecnica e scientifica che a lungo ha favorito. Da tempo infatti la sua possibilità è stata strutturalmente solidale con

studio torna utile per descrivere la funzione sintetica esercitata dalla galleria. La figura professionale di congiunzione tra i campi è Saverio Riganò. Finanziatore, promotore, direttore, firmatario di articoli: sono questi i principali elementi caratterizzanti il suo operato. A nostro giudizio c'è però qualcosa di ancor più importante: ci riferiamo all'investimento intellettuale sul quale scommise la direzione de «L'Ariete». Senza l'iniziativa di Riganò, pur con tutti i finanziamenti pubblici di questo mondo, nessuno avrebbe pensato ad aprire una galleria d'arte contemporanea a Porto San Giorgio e ad integrarla in un programma di educazione artistica. La proposta di Riganò puntava su un percorso di formazione ben distribuito nel tempo, che col senno del poi, se lo si fosse degnamente incoraggiato, si sarebbe rivelato vincente sotto il profilo socio-economico. La proposta di Riganò aveva infatti la finalità di creare simultaneamente aggregazione sociale e figure professionali capaci di contraddistinguersi nel mondo del lavoro. Riganò diede anche il primo impulso concreto allo sviluppo di una cultura locale d'avanguardia, aprendo la galleria e il laboratorio ad essa annesso. Una classe giovane di allievi appassionati usufruiva della possibilità di imparare il mestiere di artista, esercitando un tirocinio d'apprendistato sul torchio privato di Riganò. Il territorio sarebbe a sua volta potuto divenire *promotore* attivo di un'esperienza dell'arte contemporanea. Formatosi negli ambienti della capitale, Riganò proponeva in ambito provinciale la ricetta vincente su scala nazionale.

La speranza di Riganò era di adattare la galleria alla città che la ospitava, di dare alla città uno spazio comune vivibile e non l'ennesimo *non-luogo* in cui si passa solo transitoriamente per acquistare un quadro e portarselo a casa. Annettere il torchio alla galleria significava abbattere il muro che separa l'artista dal non-artista. Il pittore e lo scultore cessavano di esistere confinati nell'istante fatale dell'opera d'arte compiuta, quando ci si limita a mostrare quel "non so che" che noi chiamiamo capolavoro, così misterio-

quella dell'economia, della tecnica e dell'ideologia. Questa solidarietà appariva nei processi di tesaurizzazione, di capitalizzazione, di sedentarizzazione, di gerarchizzazione, di formazione dell'ideologia da parte della classe di coloro che scrivono, o meglio che dispongono degli scribi. Non che la riappropiazione massiva della scrittura non-lineare interrompa questa solidarietà strutturale: al contrario. Ma ne trasforma profondamente la natura» (J. Derrida, *Della grammantologia*, Jaca Book, Milano, 1969, pp. 100-101)

so, così circoscritto, così inarrivabile. Gli artisti si offrivano finalmente alla comunità come uomini. Il messaggio è che l'artista è un mestiere, e come tutti i lavoratori, anche lui si sporca le mani.

Si può poi discutere sulle problematiche connesse a un'offerta culturale nuova. Il progetto può apparire pericoloso poiché *nuovo*. Una presenza esterna potenziale è intimamente necessaria per le regole socio-economiche che il sistema si è dato, e cozza inevitabilmente con la mentalità campanilistica dei sistemi culturali chiusi. Questa presenza, riconducibile alla figura del *visitatore*, vincola la produzione della cultura alla sua comunicabilità, riconduce il livello estetico a quello etico, trasforma il luogo chiuso da museo in piazza, e come è giusto che sia, pretende dalla cittadinanza che la piazza venga *vissuta*. Nella galleria c'è sempre una sedia vuota predisposta all'accoglienza dell'ospite, perché senza visitatori la galleria è un ambiente che si atrofizza e muore. Questo discorso, che richiama il concetto di semiosfera del Lotman, è valido per ogni cultura. Eppure il confronto con l'alterità, nella pratica quotidiana delle politiche locali, sembra ancora una questione di astratta filosofia, ben lontana dalle esigenze empiriche della collettività. Si trascura così un'imprescindibile fonte di rinnovamento del sistema culturale ed economico territoriale, con la conseguenza che, nei tempi di crisi in cui le condizioni socio-economiche peggiorano, il tessuto culturale cristallizzato non riesce ad adattarsi, si frammenta andando incontro a forti squilibri interni, infine decade.

Recuperando l'equivalenza tra testo e contesto, è significativo constatare che ritroviamo nella rivista una gestione della spazialità analoga a quella della galleria. La relazione tra interno ed esterno si realizza nel confronto, rinnovato in ogni numero, tra un nucleo di firmatari sempre presenti come Riganò, Luzi, Valentini e Maurizi, e la collaborazione di specialisti occasionali. Sono poi di grande interesse ai nostri fini gli spazi apparentemente *paratestuali*. Abbiamo già analizzato gli inviti al lettore del numero di apertura. Ma è nella sezione intitolata *Galleria*, che si esprimono dichiaratamente la tensione centrifuga della rivista e la sua ricerca di dialogo con il lettore. Valgono anche qui rilievi semiologici e strutturali, come la constatazione che la *Galleria* occupa la posizione centrale del testo, nel cuore ideale di ogni numero, e che a costituirla intervengono pochissime parole e molte icone. Le immagini dei quadri in vendita agevolano una comunicazione rapida ed efficace. La *Galleria* ha soprattutto un valore mimetico, venendo a rappresentare sulla carta la galleria come luogo fisico, il che spiega appunto il titolo della rubrica. Più profonda della semplice funzione promozionale, la finalità de la *Galleria* è di attivare nel lettore la curiosità per quel "mondo artistico", dimostrando come tale universo fantastico sia concretamente situato in uno dei viali principali di Porto San Giorgio. Scopo della sezione è dunque trasformare il lettore in visitatore, completando così il percorso circolare di galleria come spazio aperto, come piazza deputata alla comune crescita culturale. Se infatti l'unica preoccupazione di Riganò fosse stata quella di incentivare per via cartacea il commercio dei quadri dei suoi associati, che senso avrebbe avuto l'investimento di capitale economico e di energie intellettuali per la pubblicazione di una rivista di carattere letterario e artistico? Le intenzioni erano ben altre. Il programma culturale de «L'Ariete» mirava a organizzare un luogo concreto intorno al circuito produttore-comunità-visitatore, piuttosto che ad accontentarsi dello spazio asettico di compravendita. Si andava pertanto verso una concezione della cultura come campo trasversale alle influenze economiche, artistico - letterarie, sociali della cittadinanza. In tal senso si può parlare di un'arte del territorio, che al territorio ritorna nella misura in cui realizza in esso un progresso culturale ed economico. Potenzialità e vantaggi di questa visione programmatica non andavano tanto incontro a un arricchimento delle tasche di Riganò (semmai per lui c'era il serio rischio di un investimento senza ritorno). Si pensi alle risorse economiche e culturali, in termini ad esempio di turismo o di istruzione, che sarebbero scaturite dalla presenza sul territorio di un mercato dell'arte che poteva contare a livello produttivo su una buona scuola di artisti-artigiani, e a livello di distribuzione e consumo su un reticolato socio-economico di professionisti capaci di far fronte a richieste sia interne che esterne.

Etica della scrittura. Il modello Matacotta

Vorremmo però evitare di discostarci troppo dal testo. Se di funzione etica si vuole discutere, occorre infatti farlo tenendo sempre presente ciò che «L'Ariete» dice o non dice. Il tema dell'*etica della scrittura*, definibile in termini generali come un'idea di socialità rintracciabile nelle pagine della rivista a partire dalle considerazioni da noi fatte sul rapporto fra testo e contesto, andrà correttamente inteso come la presenza di *influenze di riflesso* che la produzione del testo ha subito nel momento in cui gli autori lo concepirono in funzione sociale. Ma queste influenze, prima ancora che a livello tematico, intervengono sul sostrato linguistico. Se proporre un'etica in arte e in letteratura non significa sbandierare un'ideologia, esibire una morale, propagandare una religione, schierarsi con un partito politico, l'incidenza etica andrà prima di tutto ricollegata al *linguaggio* scelto per scrivere il testo, partendo dalla consapevolezza che la funzione primaria del linguaggio è di carattere comunicazionale. Il livello etico si esprime quindi nelle scelte lessicali, nelle scelte inerenti al punto di vista e alla focalizzazione, nelle scelte del genere al quale ascrivere l'opera. Ora, essendo «L'Ariete» un testo polisemantico caratterizzato da un percorso di produzione estremamente ramificato, questa funzione si dissimula nella pluralità dei codici linguistici adottati. Ciò che allora possiamo dedurne, è che la grande scommessa (questa certamente vinta, giacché la rivista vide la luce e che noi oggi siamo qui a studiarla) che stava alla base di ogni esplorazione tematica, era quella di creare un testo fondato sulla complementarietà dei segni linguistici. Il critico accettava di scrivere un'opera insieme al pittore: l'uno specialista del suono della parola e della combinazione dei periodi del discorso, l'altro attento conoscitore della luce e dei segreti della materia, univano le rispettive competenze per cementificare un'opera che da tale pluralità avrebbe ricavato linfa vitale. Poiché le energie sociali, economiche e culturali, che «L'Ariete» poteva attivare, erano direttamente dipendenti dalla sua capacità di farsi capire ed assimilare, la ricchezza linguistica diventava una risorsa capitale. La rivista nasceva come sinergia delle tante storie individuali dei professionisti, che si incontravano a partire dall'esperienza della galleria proposta da Riganò. Pertanto, ben lungi dal corrodere, fino ad annullarla, la presunta identità del testo, la ricchezza dei percorsi

esplorati dalla rivista va a nostro giudizio intesa come la sua più significativa conquista. Se poi di identità si vuole proprio parlare, non ha senso parlare di identità marchigiana, piuttosto che di identità picena o di identità fermana. «L'Ariete» ha un'identità ramificata: questo è il messaggio che la rivista lascia ai posteri, e non tanto alla popolazione in generale, quanto piuttosto a chi intendesse tentare una simile esperienza.

D'altronde nel momento in cui le storie di Riganò e Luzi si incontrano, nasce effettivamente il problema di come gestire ed orchestrare lo scambio culturale. Riganò porta da Roma un'esperienza collaudata in campo artistico, con nuove idee sul modo di condurre una galleria. Luzi insegna ad Urbino, città nella quale la connessione tra le arti era ad uno stato avanzato. Porto san Giorgio "arrancava" nei confronti di Urbino, per non parlare della capitale. Si percepì la mancanza di interlocutori, o perlomeno di un confronto sistematico tra gli intellettuali locali. Ma gli autori del nascente circolo de «L'Ariete» disponevano di modelli ai quali rifarsi. Mi riferisco in particolare a quello che il professor Luzi e il maestro Riganò mi hanno illustrato come *modello Matacotta*: si intende il cenacolo della generazione di intellettuali marchigiani di inizio secolo, il cui magistero si protrasse fino alla generazione precedente a Luzi e a Riganò. Nomi dunque noti nel territorio e conosciuti anche fuori di esso, come quelli di Acruto Vitali, Gino Mecozzi, Ermenegildo Catalini, Gino Nibbi, Osvaldo Licini, Giuseppe Brunamontini, Luigi Di Ruscio[42]. Accanto ad essi, quelli più recenti

42 Si è già parzialmente accennato all'opera di Acruto Vitali, Gino Mecozzi, Giuseppe Brunamontini, Luigi Di Ruscio e Franco Matacotta. Ricordiamo inoltre: Ermenegildo Catalini, nato a Grottazzolina nel 1895, formatosi culturalmente a Fermo e laureatosi in Lettere a Roma, tenente di artiglieria nel primo conflitto mondiale e in seguito attivo militante antifascista, tanto da venire imprigionato negli anni 1943 e 1944 per attività clandestina anti-regime, docente liceale scomparso prematuramente nel 1958 (su Catalini segnaliamo Domenico Pupilli, *Il professor Ermenegildo Catalini: vicenda umana e passione democratica di un "piccolo maestro"*, Livi, Fermo, 1995; si consulti poi il sito http:// www.comune.grottazzolina.ap.it/catalini.htm); Gino Nibbi, nato a Fermo il 29 aprile 1896 e spentosi a Grottaferrata il 17 dicembre 1969, amico stretto di Osvaldo Licini (con il quale condivise l'attrazione per l'universo delle avanguardie parigine maturando una personale ammirazione per Gauguin), emigrato in Australia con la moglie Elvira Petrelli, maestra di scuola, stabilendosi a Melbourne, dove aprì il *Leonardo Art Shop* al 166 di Little Collins Street, libreria di arte con stampe e manuali di pregevole

di Vittorio Girotti e Alvaro Valentini, che nelle pagine de «L'Ariete» ebbero modo di scrivere in prima persona. Interpretare la cultura secondo un collaudato modello «cenacolare» significava per ogni intellettuale vivere la storia personale all'interno di una socialità condivisa, alla quale indirizzare il senso ultimo della propria ricerca. Si comprende dunque quanto sia stata costitutiva nell'esperienza de «L'Ariete» la scrittura dell'*alterità*: ne abbiamo avuto segnali inconfutabili nella scelta di alcune tematiche, ne abbiamo trovato una conferma strutturale a livello socio-linguistico, ed ora ne possiamo anche constatare la particolare accezione di saldatura tra epoche diverse, di recupero dell'insegnamento dei predecessori, di riattivazione delle immagini del sé e dell'altro consegnateci dalla tradizione. Evidentemente il fine è amalgamare presente, passato e futuro, in un progetto culturale inteso come costante verifica e riscrittura. Ciò testimonia ancora una

qualità. Collaboratore per testate giornalistiche quali *Il Tempo*, *Il Resto del Carlino* e *Il Giornale d'Italia*, autore di volumi di racconti tra cui *Nelle isole della Felicità* (Milano, 1934), *Il volto degli Emigranti* (Firenze, 1937), *Oracoli Sommessi* (Firenze, 1953), *Cocktails d'Australia* (Milano, 1965), Nibbi fu membro della *Contemporary Art Society of Australia* e venne naturalizzato nel febbraio 1939. Tornato in Italia, aprì a Roma la galleria d'arte Ai Quattro Venti, occupandosi inoltre dell'opera di Modigliani e lavorando, per un breve periodo nel 1961, anche in Giappone (in attesa di una monografia critica su Nibbi, saggi sulla sua opera sono stati scritti tra gli altri da Carlo Antognini e Alfredo Luzi. È peraltro significativo della stima che Nibbi ha saputo lasciare di sé all'estero, constatare che uno dei siti più dettagliati su di lui sia l'australiano http://www.adb.online.anu.edu.au/biogs/A150547b.htm). Osvaldo Licini, nato a Monte Vidon Corrado il 22 marzo 1894 e spentovisi l'11 ottobre 1958, pittore tra i maggiori del Novecento europeo, formatosi tra Bologna, Firenze e Parigi, dove conobbe Picasso e strinse amicizia con Modigliani, fondatore nel 1953 con Reggiani, Fontana, Soldati, Veronesi, Melotti e Ghiringhelli del gruppo astrattista italiano, la cui *Prima mostra collettiva di arte astratta italiana* si tenne l'anno successivo a Torino nello studio di Casorati e Paolucci, ed anche indomito viaggiatore, poeta e sindaco della propria città (tra i molti saggi critici su Licini, ricordiamo almeno il catalogo generale di Giuseppe Marchiori, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*, Alfieri, Venezia, 1968, e la raccolta di tutti i suoi scritti *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, [a cura di] Gino Baratta, Francesco Bartoli, Zeno Birolli, Feltrinelli, Milano, 1974. A titolo informativo ricordiamo che nel cinquantennale dalla morte del pittore, che cade proprio in questi giorni, si tengono una serie di personali mostre commemorative tra il comune natale di Monte Vidon Corrado ed Ascoli Piceno).

volta la vocazione etica de «L'Ariete», impegnato in altri termini a far conoscere al territorio quella parte sommersa di se stesso, la letteratura e l'arte contemporanee, prescindendo dalle quali ogni proposta culturale smarrisce il senso della propria storia e finisce soltanto per alimentare il contingente perdurare delle amministrazioni locali.

3. Le voci

Saverio Riganò

Saverio Riganò vive oggi tra Monte Fiore dell'Aso, Fermo e l'atelier di Torre di Palme: è qui che lavora quotidianamente, e è qui che chi scrive ha avuto più volte l'onore di accedere, instaurando un luminoso colloquio. Prossimo ai settantatré anni, coltiva una poliedrica vena creativa che non dà alcun segno di volersi esaurire. Certificano la sua opera pluridecennale numerosi cataloghi, recensioni, articoli di giornale: tra gli altri ad avere scritto sul maestro, citiamo in questo scorcio iniziale Crocenzi, Alfredo Luzi.

Uomo che racchiude in sé lo spirito dell'emigrante, spontaneamente portato a familiarizzare più con l'artigiano che con il teorico[43], Saverio Ri-

43 In una lettera del 2 febbraio 1983 indirizzata all'Ill. mo Sig. Sindaco del Comune di Fermo, così esordisce Riganò :«Lo scrivente, in qualità di *artigiano calcografo*, chiede alla S. V. ill. ma che gli venga concesso l'uso del locale ex forno di Torre di Palme di proprietà comunale, per allestire una mostra di stampe nel periodo estivo ed eventualmente installare un piccolo laboratorio di stampe calcografiche [...]» (corsivo nostro). A conferma del temperamento molto umano e giocoso del maestro, mi piace raccontare il ricordo del nostro primo incontro. Mi riempì la borsa con i cataloghi delle sue mostre, questo lo ricordo bene. Almeno una decina di opuscoli scintillanti che andavano a colorare le viscere della mia sacca nera, anzi probabilmente molti di più, oltre ai numeri della rivista. Da studente quale sono e quale ero, mi erano capitati per le mani molti libri, ma fu in quell'occasione che ebbi per la prima volta la percezione profonda della *cura* che certe cose richiedono, e del fascino che sanno trasmettere. In compenso non mi diede un solo titolo "pesante" per la bibliografia, di quelli a cui si appoggiano gli universitari imbranati. Tutto ciò mi lasciò confuso - piacevolmente confuso, come chi non ottiene quello che cercava perché riceve qualcosa di più bello. Credo che compresi la bellezza di ciò che chiamiamo *cultura*, qualcosa di decisamente più integrale e compromettente dell'arte che avevo fin lì conosciuto.

ganò nasce a Santa Cristina d'Aspromonte l'11 aprile 1936: infanzia pienamente calabrese che resterà sempre presente alla sua arte. A diciotto anni si trasferisce a Roma e vi conclude gli studi con un diploma di maestro elementare. Esigenze economiche incombenti lo inducono a trovarsi una sistemazione lavorativa stabile, ed è così che, rinunciando alla carriera da insegnante, si impegna appena diplomato presso un cantiere edile. Ma un cambio radicale avviene nel 1960, quando si inserisce nel circuito-vendite delle case editrici della capitale. Nel 1962 è già direttore, per la zona di Roma e del Lazio, dell'ufficio vendite rateali della Casa Editrice Feltrinelli. I primi anni Sessanta rappresentano d'altronde, parallelamente alla fulminea affermazione professionale, la maturazione di un interesse per l'arte contemporanea e per la letteratura fino a quel momento non ancora esploso. Riganò frequenta stabilmente biblioteche e gallerie d'arte, partecipa ai fermenti culturali più recenti, apprezza la narrativa anglosassone.

Finalmente nel 1966, dopo aver curato nel 1964 le *public relations* del Festival della *Sagra Musicale Umbra* di Perugia, apre a Roma la galleria d'arte «L'Ariete». Dal 1968 la trasferirà gradualmente a Fermo, e da qui a Porto San Giorgio: lo «gnomo appassionato e infaticabile»[44] sembrerebbe a questo punto aver maturato una dimensione esistenziale appagante. Invece il suo percorso umano e culturale non è che agli avvii. Nel 1970 crea a Porto San Giorgio un'importantissima stamperia d'arte, presso la quale nuove generazioni di artisti avrebbero avuto modo di apprendere una serie di tecniche fino a quel periodo riservate a pochi eletti accademici. Forse sarà legittimo parlare di metamorfosi di un luogo sorto per il commercio delle opere d'arte e poi elevatosi alla funzione di centro di aggregazione artistica e creazione di idee, forse il successo iniziale della galleria è connesso all'aver saputo colmare un vuoto economico di più profonda matrice culturale; fatto sta che l'azione di Riganò nel territorio è definitivamente riconosciuta dall'incarico per l'allestimento nel 1972 e nel 1975 della 3ª e

44 Dalla breve presentazione di Luigi Crocenzi, scritta da questi per l'amico Riganò a Fermo nel 1983 e rimasta inedita anche dopo la morte di Crocenzi, finché Riganò non la volle pubblicare nel 1994 come introduzione al catalogo *Dal Giardino di Epicuro al Cosmo Lucreziano*, opera da cui provengono anche le successive citazioni di Crocenzi. La presentazione è consultabile, oltre che nella maggior parte dei cataloghi delle successive mostre di Riganò, sul sito personale del maestro http://www.saveriorigano.it.

della 4ª Triennale dell'Adriatico[45]. È poi del 1979 la pubblicazione del periodico di cui ci occupiamo nel presente studio.

Dell'attività di promotore culturale di Riganò presso la sua galleria, ricorderemo tra le più importanti la prima personale di Corrado Cagli[46] nelle Marche, nonché mostre di Maccari, Manzù, Ciarrocchi, Guttuso, Franco Pizzinato nel 1970[47], e la prima esposizione pittorica di Franco Scataglini[48]. Dal 1980 inizia la carriera artistica personale di Riganò, nei termini di uno sperimentalismo formale che dalle prime calcografie alle fotografie, dalla grafica alla pittura per includere dal 1993 la stessa scultura, si propone di ridiscutere il linguaggio di un'esperienza autobiografica intensa e non del tutto ancora decifrata. Dunque uno sperimentalismo consapevole, uno sperimentalismo necessario nella misura in cui risulta indissolubilmente legato al percorso umano dell'autore. Esso non si limita, come nel più scontato dei manierismi, ad assorbire le forme di una "letteratura" già scrit-

45 L'organizzazione delle due Triennali dell'Adriatico rappresenta l'apice dell'attività galleristica di Riganò. La risposta dell'Azienda autonoma di soggiorno e turismo di Civitanova Marche in merito alla quarta edizione della Triennale, firmata dal presidente rag. Nicola Orlandi e indirizzata all'Egr. Sig. Saverio Riganò – Galleria «L'Ariete» Porto San Giorgio, è datata 2 aprile 1975.

46 Si legge nella *Testimonianza* introduttiva alle opere: «Credo che ormai sia tempo, dopo quasi dieci anni di attività più o meno continua, di violentare la situazione [...]. Nel nostro comprensorio esistono oggi vari fermenti ed iniziative che richiamano schiere di giovani; ed è quindi il momento di tentare e di lavorare. È nello spirito di questi tentativi che mi sono rivolto, con molto coraggio e, per vero, con poca speranza di riuscire, al Maestro Corrado Cagli per poter allestire questa mostra. Una volta di più, però, ho avuto conferma che più grande è l'Artista, più è grande la sua disponibilità sociale» (da *Testimonianza*, in *Corrado Cagli. Opere dal 1962 al 1973*, catalogo della mostra tenutasi presso la Galleria «L'Ariete» dal 28 giugno al 20 luglio 1973, Porto San Giorgio, 1973).

47 Dello stesso autore, l'esposizione dei pastelli intitolata *La spiaggia* nel 1975, e nel 1983, stavolta presso la Pinacoteca Comunale di Fermo, la mostra *Dalla campagna veneta alla marca fermana*.

48 Ricordiamo che il poeta anconetano, nato nel 1930 e spentosi a Numana nell'agosto del 1994, consolidava negli anni settanta il proprio magistero poetico in vernacolo con opere quali *E per un frutto piace tutto un orto* (Ancona, L'Astrogallo, 1973) e *So'rimaso la spina* (Ancona, L'Astrogalli, 1977).

ta in un contesto culturale precedente. Questo procedimento, che pensa di risolvere il concetto di arte e di cultura nel solo ambito estetico, riesce tutt'al più ad esasperare le soluzioni concrete dei predecessori in un codice espressivo che, avendo smarrito con l'opera un rapporto di stretta intimità e validità comunicativa, fallisce nelle speranze di appropriarsi dell'intera profondità originaria dell'opera. Ora, pensiamo alla poetica che può aver ispirato questo calabrese di formazione capitolina, che ha scelto le Marche come patria elettiva. La dedizione con la quale si dedica alla propria opera travalica abbondantemente i confini della produzione occasionale e dello svago. Inoltre egli ha saputo rinnovarsi professionalmente al punto da aver svolto tutto il ventaglio di funzioni gravitanti intorno al campo artistico: si è occupato di vendite, di organizzazione, di insegnamento, di pubblicizzazione, di scrittura, ed infine di produzione. I suoi scritti testimoniano veemenza e impegno. Queste considerazioni ci esortano a valutare nella sua opera creativa una fondamentale intenzione etica, ovvero il tentativo di attivare una discussione dell'artista con se stesso, con la propria storia, con il mondo. L'arte sarà dunque un'esperienza personale, che come tale necessita di silenzio e meditazione. Efficace sarà allora la metafora del mulinello coniata dal medesimo Riganò, che scrive, a proposito del suo sentimento artistico, di come esso «mi risucchia nel vortice di un buco nero dagli esiti sconosciuti, dove, tutto sommato, son contento di precipitare»[49].

Nel 1985 si chiude l'esperienza della galleria d'arte. Si susseguono le esposizioni: la prima, per molti aspetti ancora privata, si tiene nel 1987 presso il proprio studio, si intitola *Psyche* e raccoglie immagini incise all'acquatinta su traccia fotografica ispirate al poemetto pascoliano. È poi attivo a Fermo con *È ancora verde la valle del Tenna* nel 1989 e *Della Natura* nel 1992 presso lo studio di Largo Calzecchi Onesti; nel 1993 è a S. Elpidio a Mare e a Palazzo Bonafede di Monte San Giusto, quindi di nuovo a Fermo nel 1994 presso il Palazzo dei Priori con la mostra *Dal giardino di Epicuro al cosmo lucreziano.* Con questa esposizione si inaugura il tema dei *Cosmodrammi.* Nel 1995 viene esposto presso Villa Murri a Porto S. Elpidio *Il bosco della memoria.* Seguono gli appuntamenti ad Ascoli Piceno nel 1997 e all'Università degli Studi di Camerino nel 1998, quindi l'esposizione dei

49 Saverio Riganò, *Dal Giardino di Epicuro al Cosmo Lucreziano*, Grafiche Fioroni, S.Elpidio a Mare, 1994

Cosmodrammi nell'Atelier dell'Arco Amoroso ad Ancona nel 1999 e degli stessi nel 2002 a Fermo presso il Museo della Scienza. Traguardo prestigioso nel 2003, con l'esposizione di dipinti ed immagini digitali *Emigrare per Esistere*, tenutasi a Firenze presso il Lyceum Club Internazionale. Nel 2005 le sue opere sono visibili alla Lega Navale Italiana di Porto S. Giorgio e alle Piccole Cisterne Romane di Fermo, nel 2006 espone all'Università Politecnica delle Marche di Ancona e nel 2007 nel Chiostro dei Carmelitani di Fermo.

In definitiva, la presenza del Riganò artista in territorio fermano è ben documentata. Come tutte le esperienze artistiche, anche la sua ha conosciuto momenti di critica. Accenneremo solo brevemente alle polemiche che ne hanno accompagnato la carriera, anche se ce ne sarebbero da ricordare: dal violento carteggio con il critico Del Guercio in occasione dell'allestimento della 4ª Triennale dell'Adriatico[50], al dibattito scaturito durante la mostra «Sulle ali degli Angeli» tenutasi presso la chiesa degli Angeli Custodi di Fermo[51], per non parlare degli articoli redatti da Riganò sul periodico «L'informatore piceno»[52] e dei suoi interventi su «Oggidomani, pe-

50 Lo spiacevole episodio vede coinvolti il Riganò, nel ruolo di organizzatore della rassegna dedicata al disegno, e Del Guercio, incaricato di allestire una mostra speciale sul gruppo parigino «Les Malassis». A seguito di incongruenze sui modi di gestione di questa mostra speciale, la stessa non fu più realizzata.

51 Al centro della contesa tra Riganò e il comitato scientifico della mostra starebbe la mancata qualifica di alcune opere esposte, dissimili da quelle previste e promosse dai cataloghi, nonché una questione più specifica sulla valutazione delle matrici e sul fatto che alcune stampe non fossero originali.

52 A p. 14 e più raramente a p. 10 di tale periodico, era riservata alla penna di Riganò una colonna dal titolo *Spazio Ariete*, con evidente collegamento all'attività del gallerista. Il periodico, come testimoniato dal nome medesimo, esibiva una vocazione territoriale. Sfogliandone alcuni numeri ci si può accorgere di come il concetto di «piceno» non sia un dato esclusivamente geografico, ma culturale, finalizzato infatti alla descrizione di quelle componenti storiche, antropologiche ed artistiche, che costituiscono o costituirebbero *l'identità picena.* La questione è dibattuta ancora recentemente (si osservi ad esemio le considerazioni di Massimo Raffaeli in Massimo Gezzi-Adelelmo Ruggieri, *Porta marina. Viaggio a due nelle Marche dei poeti*, peQuod, Ancona, 2008), e certo meriterebbe una trattazione più approfondita, almeno nel campo letterario. La Marca è una regione di colline: e per ogni collina un paesetto, e per ogni paesetto un dialetto

riodico mensile dei repubblicani del fermano»[53]. Sarà però forse preferibile concentrarci sulla poetica del maestro e sugli interessi che ha suscitato.

C'è chi ha creduto di riconoscere nel maestro la versione contemporanea del saggio epicureo, impegnato dal suo eremo di Torre di Palme a perseguire l'atarassia come «difesa per sopravvivere»[54], e chi, su un'analoga lunghezza d'onda, suggerisce che «la sua volontaria reclusione fra le dolci colline marchigiane che guardano la placida distesa dell'Adriatico lo abbia aiutato a rarefare le sue sortite pubbliche, con tutto quello che di positivo comporta la scelta di centellinare le proprie apparizioni»[55]. Indubbiamen-

diverso. Nel piceno e nel fermano si era creato un dibattito sul tema dell'identità: «L'Ariete» ne fu un canale privilegiato di diffusione, assieme ad altri come «L'informatore piceno». Lo dimostra la presenza trasversale tra più periodici di Riganò, di Vittorio Girotti e di Alvaro Valentini.

53 In particolare nell'articolo *La politica turistica-culturale ovvero il turismo culturale dello spinello,* comparso nell'edizione del 10 settembre 1978, Riganò riprendeva il tema dell'educazione già affrontato ne «L'Ariete».

54 Armando Ginesi, *Nel Giardino di Epicuro*, in Saverio Riganò, *Emigrare per esistere*, Arcotesto Editrice, 2005. Il titolo del catalogo e l'impostazione dello stesso si collegano invece al livello umano ed esistenziale di Riganò, restando dunque più vicini al pensiero di Mancino e Crocenzi.

55 Stefano Papetti, *Microcosmo e Macrocosmo nell'arte di Saverio Riganò*, in Saverio Riganò, *Cosmodrammi. Universo e mondi dalle visioni di Lucrezio alle suggestioni leopardiane*, Arcotesto Editrice, 2002. I dubbi che noi muoviamo a tale affermazione derivano dal carattere di Riganò: una personalità combattiva e sperimentatrice come la sua, per la quale l'arte è continua reinvenzione e progetto comune, ci risulta improbabile crederla capace di rifiutare improvvisamente il confronto e il dialogo, accettando di intervenire sulla scena pubblica solo a "prodotto ultimato", per mostrare l'esito del suo «preciso percorso sentimentale ed artistico». D'altronde, l'intervento di Papetti non voleva essere critico nei confronti di Riganò, ma salvarne il valore rispetto ai pittori arrivisti dal «narcisistico bisogno di apparire a tutti i costi»: la nostra osservazione vuole in sostanza scongiurare il rischio che, per distinguersi da questi signori che pittori neanche sono, si debba però rinunciare alla propria visibilità, passando insomma da un estremo all'altro e finendo proprio col lasciare loro la scena. È invece molto pertinente la scelta del titolo, sia perché le categorie di microcosmo e macrocosmo godono di notevole validità critica a livello generale (si pensi alla tematica della microstoria), sia perché il cosmo è oggetto di interrogazione costante nella ricerca di Riganò, con un altalenare continuo

te sono numerose le spie culturali, se non addirittura lessicali, che collegano Riganò a Lucrezio, a Leopardi, a Pascoli. Occorrerà però non generalizzare.

Concordiamo invece con Luigi Crocenzi, secondo il quale «in lui convivono sia il mercante che il collezionista, sia l'operatore culturale che l'artigiano-artista creatore, sia il tecnico preparato che il libero *poeta*»[56]; un'intuizione che viene condivisa ed approfondita dal poeta Leonardo Mancino, il quale parla di un'arte che «appare alla memoria come un suggestivo *racconto*»[57], includendo dunque il tema del raccontare, o meglio del sapersi raccontare, nel nucleo concettuale dell'arte di Riganò. Quella di Riganò è infatti un'arte meditata, ragionata e ragionante, in ciò tipicamente leopardiana. Riganò non ha mai rinnegato il *cursus honorum* che lo ha fatto infine accedere all'esperienza creativa, e senza partire da esso non riusciremmo più a spiegarci l'approdo alla creazione in prima persona da parte di un autore che non è passato per la via accademica. Questa è davvero un'arte del *racconto*, nella quale la memoria non si organizza razionalmente in sequenze circoscritte da romanzo ottocentesco, preferendo piuttosto ridistribuirsi sulla tela in forme che dichiarano apertamente di cercarsi tra di loro, fino al punto di ripetersi: forme elementari come la spirale e il vortice, o colori limpidamente autobiografici, come l'accendersi frequente di tutti quei rossi che sanno di meridione. Ecco allora che nella singola opera l'artista maturo esprime la compattezza del suo percorso umano, dai fuochi dell'infanzia ai verdi marchigiani dei più riposati acquerelli, sempre perturbato da quell'ansia di verità cronologicamente trasversale alla sua intera esistenza. Nell'opera d'arte essa traspare, dal punto di vista formale, nella meticolosa, talvolta oserei dire puntigliosa, volontà di comprendere il soggetto pittorico fino in fondo e senza lasciare nulla di incompiuto o di "sporco", men-

tra il dramma esistenziale privato e la dimensione appunto cosmica dell'esperienza.

56 In corsivo nell'originale. Crocenzi prosegue: «Quest'uomo, se fossimo in grado di tracciarne una biografia fantasiosa, lo vedremmo come un uomo del Sud che in se stesso contiene e porta un patrimonio di luci, ricordi, colori e racconti vivissimi e diremmo che tutto ciò egli ha sempre trasferito nell'operare assiduo dulle immagini».

57 Leonardo Mancino, *Uomo d'immagini per la natura*, saggio firmato dicembre 1997 e consultabile in Saverio Riganò, *Cosmodrammi. Universo e mondi dalle visioni di Lucrezio alle suggestioni leopardiane.* Il corsivo è originale.

tre dal punto di vista ricettivo non riesce a celare del tutto il senso di una irrequietudine non repressa, forse di una rivelazione ancora non del tutto penetrata, certamente di un'indagine che non ha finito di dire quel che deve dire, e che probabilmente proprio per riuscire a dirlo deve associare linguaggi artistici complementari.

Il maestro ci ha consentito di accedere ad alcune sue carte private, in parte destinate a loro tempo ad essere rielaborate per articoli su stampa locale, in parte rimaste custodite come riflessioni personali sull'arte, che confermano le nostre tesi. A margine di un intervento su Ivo Pannaggi, egli osservava ad esempio che «le Marche non sono povere di artisti e di uomini di cultura, ma come quasi tutta la provincia italiana, perde per ragioni oggettive "questi cervelli" a vantaggio delle metropoli[58] [...] se qualche "mente" rimane, viene costretta e si autocostringe alla solitudine ed alla incomunicabilità con l'ambiente stesso». Incomunicabilità che significa mancanza di un pubblico capace di recepire certe tematiche, scarsezza a sua volta imputabile a scelte politiche mirate a «creare dei gruppi di potere che con la cultura non hanno nulla da spartire, ma che cercano spazio attraverso riconoscimenti ufficiali e sovvenzioni per attuare lo sfruttamento della mediocrità nascondendo dietro il prestigio di qualche nome la miseria e il vuoto di certe iniziative». Un altro scritto, proseguendo idealmente il precedente, ricordava che «due uomini non sono uguali quando possiedono gli stessi quattrini, ma quando hanno la stessa cultura e dispongono della stessa informazione», elencando subito dopo una serie di norme ritenute utili per riattivare il sistema dei centri culturali della regione. Uno stilita sulla sua torre d'avorio, per quale motivo avrebbe dovuto sviluppare e conservare pensieri simili?[59] C'è infine una breve dissertazione sulla «morte

58 E viene da chiedersi se a distanza di anni, nell'epoca della globalizzazione, non sia l'Italia intera a giocare il ruolo di provincia nei confronti di nazioni per le quali la ricerca scientifica e il dibattito culturale sono imprescindibili per qualsiasi sviluppo culturale e sociale.

59 Senza insistere troppo su un parallelo che non potrebbe stare in piedi per ovvi motivi, ci piace però ricordare che una situazione simile fu vissuta e discussa dal poeta italiano più importante del ventesimo secolo. Mi riferisco a Montale, del quale allora non sarà del tutto inappropriato citare questo breve intervento: «Diciamo la verità: in questo momento l'arte non è più interessante e non è più nemmeno richiesta. Il suo difetto è di

dell'arte nella società dei consumi» della quale ci piace riprodurre alcuni passi significativi:

> La possibilità del godimento esclusivo e privato di un dipinto o di una scultura e molto più ancora la molla potentissima dell'investimento di denaro hanno lavorato con progressione geometrica per rendere l'arte sempre più alla stregua di una merce e svuotarla quasi del tutto di un qualsiasi contenuto culturale. La responsabilità di questa conclusione ricade precipuamente su tutti gli operatori del settore, in particolare artisti e critici. [...] la critica, che da prima si era limitata ad affiancare gli artisti, comincia ad avere ambizioni da protagonista [...] Ogni critico propone una sua estetica, teorizza un suo movimento, tenta una sua via al rinnovamento [...] gli artisti, tranne qualche rara eccezione, adottano subito la tattica dell'alleanza [...] è importante essere presenti alle grande rassegne internazionali e per riuscirvi è necessario allinearsi al credo estetico del "dio" che ha impostato la rassegna secondo una sua "formula nuova". Finisce, ove fosse mai cominciato, il tempo dedicato all'immaginazione, alla ricerca, allo studio, e comincia la partecipazione alla mondanità come si addice a un divo. Il potere cancella la memoria,

prospettiva che abbraccia poi l'intera cultura occidentale, con toni che depongono gradualmente ogni enfasi apocalittica per tornare al realismo buono e crudo del mercante:

> Da quando Freud con la sua intuizione aprì la bocca alla voragine all'interno dell'uomo, questi precipitandovi ha perso ogni appiglio, ogni certezza. Ogni tentativo di arrestare la caduta si risolve in nuovi rimbalzi e nuove lacerazioni, ritardando il tempo in cui il fondo sarà raggiunto. Solo allora e da lì soltanto, finalmente l'uo-

non essere producibile in serie e pianificabile. Questo non vuol dire che manchino coloro che esercitano la professione di artista. Gli artisti aumentano, anzi, in proporzione inversa al decrescere del vero e proprio sentimento dell'arte. Tali artisti soprannumerari imparano le formule e le applicano: essi possono essere guidati, indirizzati e incolonnati in "correnti". Se non esistessero, la disoccupazione intellettuale creerebbe problemi gravissimi. Infatti, con le loro ramificazioni, clientele e parentele essi formano un insieme di interessi economici di grande importanza. Avviene qualcosa di simile anche in poesia? Certamente, sebbene in proporzione minore, perché la poesia ha per sua natura una circolazione più lenta». Ribadiva inoltre: «Molti altri casi rendono comprensibile il discredito in cui è caduto il moderno animale poetico. E non è solo colpa della società: è in gran parte colpa dei poeti» (Eugenio Montale, già in «Nuovi argomenti», marzo-giugno 1962, nn. 55-56, consultato da noi in Giuliano Manacorda, *Eugenio Montale*, La Nuova Italia, Firenze, 1972, pp. 4-6).

mo potrà iniziare l'esplorazione e l'ascesa attraverso una via sicura che gli consentirà di entrare e di uscire, andare e tornare da quell'universo ritrovato, crescendo e vivendo di una nuova etica e una nuova estetica nel ritmo universale della natura. [...] È inutile perciò lo sforzo di coloro che tentano di reinventare l'arte nel senso e nel concetto tradizionale, come sarebbe inutile il tentativo di far fiorire un ramo di un albero tagliato alla radice. Quindi non è in crisi l'arte in quanto tale ma è in crisi l'uomo con il suo accumulo di sovrastrutture che hanno sepolto attraverso una stratificazione millenaria l'archetipo che è in lui.

La poetica dei *Cosmodrammi*

Per *Cosmodrammi* si intende un ciclo di opere della maturità, realizzate per lo più ad olio su tela[60], nel quale lo sperimentalismo tecnico dell'artista-artigiano si sposa al'inquietudine del filosofo alla ricerca della verità sull'origine e sulla distruzione della vita. L'etimologia del titolo cela un'impronta ossimorica: non drammi cosmici (dove cosmici sarebbe attributo teso ad indicare la grandezza del fenomeno) ma drammi del cosmo, e cioè movimenti della materia universale, di quella natura che l'uomo crede ordinata, conoscibile, e spesso ingenuamente governabile, finché essa stessa non interviene a ribadire drasticamente le proprie leggi, a riaffermare prepotentemente i propri equilibri.[61]

È specialmente il confronto costante con il *De rerum natura* di Lucrezio a convogliare la sensibilità peculiare del maestro nel solco di una tradizione antica e di una cultura tipicamente mediterranea. Ma quando si parla di epicureismo, l'equivoco è sempre dietro l'angolo. Quella del Giardino è con ogni probabilità la dottrina più fraintesa della storia del pensiero occidentale. Ai nostri fini è necessario chiarire in che cosa consista la ricezione dell'epicureismo in Riganò, non tanto sapere che cosa abbia scritto Epicuro (o meglio, quel minimo che se ne conserva) e appiccicarlo al nostro artista come un francobollo[62].

60 Ma anche pastello a olio su carta, puntasecca su rame, olio su medium density.

61 Come il recente terremoto in Cina. Riganò stesso mi faceva questo esempio pochi giorni fa.

62 E il discorso della «torre d'avorio» altro non è che l'ennesimo fraintendimento. In sintesi: l'epicureismo recupera la fisica atomistica democritea apportandovi come modifica fondamentale la nozione di *clinamen*, in base alla quale si pone l'identità qualitativa di corpo ed anima e si giustifica una teoria della conoscenza sensistica e meccanicistica che confluisce in un'etica a sua volta imperniata nel concetto di sensazione, ma nella quale resta un margine di azione alla libertà umana: appurato che dall'esperienza non si può che ricevere piacere (il bene) o dolore (il male), la felicità consisterà in quel piacere che priva la vita di ogni dolore, e cioè, per il fatto che qualsiasi forma di movimento implica il desiderio e dunque il dolore, nel piacere che arresta il movimento, il celeberrimo piacere catastematico. Tecnicamente ciò si traduce nella prescrizione del quadrifarmaco: la

In tal senso, ci accorgiamo che l'arte di Riganò non è tanto epicurea, quanto piuttosto, se ci è concessa l'espressione, «lucreziana». Riganò legge e rilegge il *De rerum natura* e non l'epistola *A Meneceo*; sono passi lucreziani quelli che egli traduce e allega ai suoi registri; e sono sempre del poeta latino le letture registrate che egli ascolta serenamente di sottofondo mentre dipinge.

Non deve pertanto sfuggirci che il poema di Lucrezio ha delle specificità, per cui si distingue dall'opera del fondatore della scuola. Giovanni Reale ha avuto modo di scrivere:

il filosofo parla con il linguaggio del logos, il poeta aggiunge a questo logos i toni

libertà e la felicità umana si traducono nel vivere di piaceri naturali e necessari; l'eternità è una categoria non umana, ma che comunque non renderebbe l'uomo più felice: se si togliesse l'eternità a Zeus, egli non possederebbe nulla più del saggio. Ora, questa dottrina vuole rendere l'uomo autarchico, capace di conseguire la felicità con i propri singoli mezzi, depurandolo da quel sistema di attività considerate non naturali o non necessarie, tra cui la politica e il godimento sessuale: è l'estremo tentativo, da parte di un pensiero privato della fiducia persino utopistica nella dimensione politica dell'agire umano, di salvare almeno un'embrionale componente sociale (il giardino); è soprattutto il tentativo, da parte di un pensiero al quale resta estranea ogni forma di rivelazione salvifica ontologicamente superiore e ogni testimonianza di un'ulteriore trascendenza, di salvare la felicità terrena del singolo, concependolo nel modo più universale possibile: un uomo che è prima di tutto un uomo *che sente*. Ma se l'uomo "sente" da solo (e in un modo d'altronde meccanico, che egli non decide ma gestisce), non significa che egli viva da solo: e non a caso l'epicureismo pone l'amicizia come massimo bene, che benché ricercato inizialmente solo come mezzo per realizzare la felicità dell'individuo, resta la vera acquisizione in cui tale felicità può quotidianamente realizzarsi. Dunque un autentico epicureo sarà un uomo umile e indipendente: questo significa vivere secondo piaceri naturali e necessari; nessun piacere naturale e necessario esorta però alla solitudine: certo, egli sarà sempre turbato dai piaceri naturali ma non necessari, e non concederà al proprio interlocutore di confrontarsi sul terreno dei piaceri non naturali e non necessari, ma sarà anche ben disposto a condividere qualsiasi tipo di esperienza che nasca dai piaceri naturali e necessari: e se nonostante ciò egli continua a sembrarci un uomo schivo, dovremmo domandarci come mai questi piaceri naturali e necessari coprano una porzione tanto misera della nostra vita comune, e su che cosa invece edifichiamo, ammesso che esista, la nostra socialità. Una trattazione approfondita del pensiero epicureo che qui si è cercato sommariamente di riproporre è in G. Reale, *Il pensiero antico*, Vita e Pensiero, Milano, 2001.

suadenti del sentimento, colora il logos con l'intuizione fantastica, sorregge il concetto con l'immagine. Insomma: la novità è la magia dell'arte che si aggiunge alla filosofia e la trasfigura e la fa penetrare nel cuore oltre che nella mente. Una differenza che la poesia lucreziana comporta c'è, e è la pietà per il male e per il dolore che colpiscono tutte le cose e la conseguente amplificazione di quel senso di malinconia che c'era già in Epicuro, ma più contenuto, più neutralizzato e anzi spesso addirittura superato dalla ragione[63].

Andiamo ora a riprendere i passi lucreziani voluti da Riganò nei suoi cataloghi[64]. Li trascriviamo per comodità indicando la collocazione nel poema:

Se fuori da queste ampie mura del mondo
si stende lo spazio
la mente vuole alzarsi a vedere
e in quel luogo l'animo mio peregrinare.
Intorno a me non ho termine alcuno:
è immensa la natura del vuoto,
è certa questa profondità luminosa.
(II 1045)

Se guardo talvolta le celesti mura del mondo
e di notte l'etere fermo nel tremar delle stelle;
se mi ricordo del sole e delle vie della luna,
allora nel petto già di mali oppresso
un altro male si desta, un dubbio mi viene
che fuori c'è contro di noi una forza
che porta le stelle a ineguali discese:
mi sembra che l'animo ceda, si perda
a questa incapacità di spiegarci

63 G. Reale, *Il pensiero antico*, op. cit., p. 315.

64 I cataloghi in questione sono *Cosmodrammi, rappresentazioni immaginarie del cosmo lucreziano* e *Dalle radici dell'antica Europa. Sopra l'arco del tempo e dello* spazio. Le citazioni nei cataloghi sono in italiano senza l'originale latino, nella traduzione di Enzio Cetrangolo.

quale mai sia stato il principio del mondo
e come sarà, se ci sarà, la fine, e fino a quando
di moto in moto a tanta fatica resisteranno
le altezze dell'universo;
(V 1204)

Osserva l'acqua del mare e la terra e il cielo;
ecco tre vite, tre forme diverse, tre masse
enormi di atomi che spariranno; un giorno solo
le prenderà per darle insieme alla rovina.
Allora questa immensa mole del mondo costretta
da tanti anni a sostenersi finalmente cadrà.
(V 91)

Era molto il calore, molto l'umore nei campi;
e dove opportuna si offriva la sede
crescevan matrici attaccate alla terra
con le radici; e quando i feti maturi
fuggendo agli umori uscivano avidi all'aria,
apriva natura per loro i forami del suolo,
quasi vene terrestri porgendo di succhi
simili al latte, come adesso la femmina
appena ha figliato si colma di latte,
poiché tutta alle poppe si volge la forza vitale.
(V 806)

Riganò sceglie il Lucrezio che si interroga sul cosmo, sceglie il poeta visionario che osa proiettarsi oltre il tempo ed includere nel testo poetico il tema della fine dell'essere, che sfugge tanto alla rappresentazione per icone quanto a quella per concetti. È una dimensione che si lascia (fortunatamente) solo intuire, che attira il poeta-filosofo senza rivelarsi, consegnandolo a se stesso senza aver risolto il suo dubbio esistenziale. Ciò che il poeta sensisticamente conosce è la potenza destabilizzante ed angosciante emanata da questo campo d'indagine, ovvero il sentimento di *horror vacui*. Reale ci aveva fornito l'indicazione giusta: Lucrezio poeta del cuore, un'arte dell'immagine e della pietà.

Riganò si è sempre portato dentro l'attrattiva per il cosmo, fin dalle notti calabresi ignare di lampioni, quando davvero lo sguardo si perdeva nei meandri scuri del cielo. Accanto alla poesia pensante del prediletto Lucrezio, si spiega dunque la passione per Leopardi e Pascoli. Con il poeta recanatese egli condivide il senso della dignità umana, il non scendere mai a compromessi così come la curiosità del fanciullo da cui si origina quell'immaginazione a cui tante pagine dello *Zibaldone* sono dedicate.

Peraltro, esiste una vocazione per così dire "sotterranea" del Riganò artista, che negli anni si è palesata solo raramente nelle prefazioni ai cataloghi delle personali: parlo del Riganò poeta. Il nostro convincimento è che questo piccolo ed intenso canzoniere privato, al di là della sua organicità, dimostri attraverso alcuni componimenti di interagire magnificamente con la poetica artistica che abbiamo fin qui descritto. Iniziamo col riprodurre integralmente alcuni testi ben noti dai cataloghi. *Fonte silvana*, è del 1984:

Fonte silvana
l'estiva calura
morde il tuo cuore tenero.
Ma in te l'erba che trema
nasconde la biscia mortale
alla sete di un tenero uccellino.
Tu follemente innamorata
di un Narciso dimentico e crudele
a lungo hai pregato le brezze
di tenersi lontane dal tuo grembo.
Trattenendo il respiro,
illusa giacevi sotto la lieve immagine
di colui che svaniva entro se stesso.
Ora attraverso le tue ciglia d'ombra
vedo la luce tremula sull'acqua
e una piccola polla di cristallo
che piangendo dai muschi
mi racconta la tua segreta pena.

Quasi un dialogo sommesso tra poeta e natura, la poesia è il luogo dei contrari che eraclitamente convivono e si completano: la ricerca dell'acqua e «la biscia mortale», l'amore folle costretto a tacere. L'equilibrio di amore e morte si risolve in un tono elegiaco, malinconico, retto lessicalmente dal campo semantico del lamento trattenuto («a lungo hai pregato, Trattenendo il respiro, la tua segreta pena») e da quello del pianto (e non a caso, nell'elemento acqueo si chiude il cerchio dell'umanizzazione della fonte: «sete, ciglia d'ombra, la luce tremula sull'acqua, piangendo dai muschi»).

La seconda composizione, senza titolo, è dedicata ad Osvaldo Licini. Data 1988:

Dai giardini deserti della Luna
nella valle notturna
sei tornato
volando sulle cime degli amati colli.
Tutto è cambiato.
Sfranta l'antica chioma
leva le braccia nere nella notte
la grande quercia,
muto fantasma di tempi sovrumani;
suoni ed echi, dispersi
nel baratro di spazi siderali.

Una civetta, sola,
sopravvissuta a questa morte immane
piange la fine
della Querciabella.

L'elaborazione formale raggiunge qui un livello assai alto (proprio come quei quadri, sui quali ama sfinirsi). Una sonorità profonda scava il testo fin dalla prima strofe: «Luna» al v. 1 è in assonanza con «notturna» al v. 2; «tornato» al v. 3 è in rima con «cambiato» al v. 5; la nasale di «Luna» è richiamata dal «chioma» al v. 6; le geminate scandiscono il ritmo con il «notturna» al v. 2, il «colli» al v. 4, il «notte» al v. 7; «sovraumani» al v. 9 e «siderali» al v. 11 sono in assonanza. La nasale attraversa tutta la prima strofe («giardini, Luna, nella, notturna, tornato, volando, cime, amati, cambiato, Sfranta l'antica chioma, grande, suoni») conseguendo un effetto notevole nell'allitterazione al v. 7 («nere nella notte») e nel v. 9 («muto fantasma di tempi sovrumani»). Il verso 5 fa da cesura ritmica, tant'è vero che il v. 6 inizia quasi di rabbia col durissimo «Sfranta» che non a caso descrive un'immagine di morte, quella della quercia (umanizzata con le sue braccia al cielo come la fonte precedente) che ha smarrito inesorabilmente le foglie. Il ritmo si distende nei tre versi successivi, raccogliendo nel fonosimbolismo del «muto fantasma» le energie per il grido liberatorio dei «tempi sovrumani» di leopardiana memoria (che si uniscono a ben vedere in una sequenza unica debitrice a *L'infinito* del recanatese coi successivi «suoni ed echi»). Apice del dispiegamento metrico - ritmico è il «siderali» conclusivo: per il suono avvolgente ed aperto della parola, per la posizione enfatica, per l'assonanza, e soprattutto per lo stesso significato dell'aggettivo, che proietta il lettore nell'*horror vacui* alimentato dal precedente «baratro», vagheggiato dalla metafora del fantasma e recuperato nell'incipit della seconda strofe dal ricorso ad un uccello certamente non solare come la civetta. È pertanto ampiamente dimostrato che non si tratta di un testo di un dilettante, per quanto l'autore voglia magari farcelo credere.

Nella poesia *Vivere nelle Marche* lampeggia invece il lato sociale del Riganò poeta, ed uso questo verbo con consapevolezza, per trasmettere il sentimento di un rapporto di amore ed odio, di accettazione ed isolamento. Egli è l'emigrante divenuto uomo di casa in una regione dal doppio volto: terra di confine (ce l'ha iscritto nel nome) tra le avanguardie culturali e il provincialismo, accogliente a detta di chi ne ha avuto il bisogno eppure all'apparenza taciturna, capace di esprimere talenti assoluti come Leopardi ma mai protagonista stabile su scala nazionale. Riflettendo sulla poesia, sembra che un rapporto di amore e odio mitighi a tratti, per poi di nuovo inasprire, il rapporto tra questa terra e i suoi figli. E ancora una volta ad insegnare è il modello del Leopardi, che vorrebbe evacuare dal borgo e che ciò nonostante sa scolpirne gli abitanti consegnandoli all'immortalità sottoforma di personaggi. La poesia di Riganò scivola via rapida. Ricorda il gusto tutto impressionista per la pennellata fugace, per lo studio meticoloso della luce, autentica protagonista del quadro, che unifica natura viva e natura morta, corpi e spazi vuoti, disdegnando l'approfondimento erudito sul singolo soggetto:

Vivere nelle Marche per anni,
genericamente appagati
dalla loro mutevole costante dolcezza,
dalla loro bellezza.

Dediti alla cronaca
di piccoli accadimenti quotidiani,
distratti da piccole lotte di campanile,
tesi all'eco di lontane metropoli.
Ma senza coscienza,
senza una costante di giudizio
che apra gli occhi
che porti al cuore
di questa terra straordinaria.
E all'improvviso
destarsi e uscire,
staccarsi.
Cercare ancora una porta,
iniziare un nuovo cammino
attraverso marine e sentieri di antiche pietre,
per piccole piazze e vicoli,
dentro malinconie
di cancelli arrugginiti
di vetuste ville deserte;
nei campi,
sull'altalena dolcissima dei colli,
sui nastri di bianche strade solitarie,
su spiazzi erbosi di chiese ormai mute;
negli antri delle mitiche sibille.
E, incredibilmente,
trovare ancora uomini antichi
dal gesto lento, efficace,
girar la canapa in funi sicure,
battere il rame e il ferro,
tirar su l'eleganza di una brocca
da un piccolo pane di argilla,
avviare con mano sapiente
le gigantesche pietre di un mulino
che da secoli beve la sua forza
da un piccolo fiume.
E stupirsi ancora
e capire.

Il livello metrico e retorico, senz'altro diluito nella frastagliata forma dei versi e nella sostanza descrittiva della poesia, non è abbandonato. Salta all'occhio l'unica rima («dolcezza» v. 3 con «bellezza» v. 4) anticipata peraltro agli stessi versi dall'anafora di «dalla loro». Allitterazioni ai versi 20 («per

piccole piazze»), 23 («vetuste ville»), 35 («piccolo pane»). Interessanti i tre dodecasillabi con accento di settima ai vv. 25, 26, 27, introdotti da anafora costruita sulla preposizione "su", che conferiscono al testo un senso di ciclicità e scorrevolezza. Non deve sfuggire l'anafora, benché molto allungata, dei vv. 14, 29, 40 (con ripetizione anaforica al successivo v. 41 che chiude la poesia), che sembra dettare le sequenze di costruzione del testo. Peraltro questa «E» avvicina decisamente la parola scritta del poeta al sospiro orale del raccontastorie che riprende il fiato, e crediamo di non esagerare nel riconoscervi un preciso indizio del registro poetico che l'autore voleva attribuire alla sua opera, quello cioè di un testo semidialogico scritto per condividere delle impressioni e, più in profondità, delle sensazioni date dal vivere nella stessa località.

Lettore privilegiato sarà infatti colui che ha avuto modo di condividere le immagini elencate nel testo e, stabilendo un'affinità che passi dall'inderogabile condividere uno spazio al riconoscersi in un medesimo sentimento, colui che prova le «malinconie» avvertite dal poeta. Io poetante che d'altronde si annulla completamente adottando persino l'infinito come tempo verbale, ulteriore indizio di una propensione al realismo inteso evidentemente non come il situare l'opera in un luogo preciso con una data precisa e un emittente unico e chiaro, ma come il tentativo di registrare la voce di una comunità che, procedendo oltre i limiti di una scrittura esclusivamente psicologica, si adoperi nell'individuazione di quelle realtà condivise, come il girare la canapa o il lavorare al mulino, sulle quali si fondano l'esperienza presente e il futuro della comunità stessa. Se l'autore non arriva all'utilizzo esplicito del "noi", è forse per la sua posizione particolare di marchigiano d'adozione e non di nascita. È ad ogni modo incontrovertibile la cura con la quale egli si è saputo immedesimare, anche con le parole semplici di tutti i giorni, nella posizione di chi invece la vive da sempre questa condizione esistenziale riassumibile nell' «improvviso destarsi» e nel «Cercare ancora una porta».

Un'ultima osservazione. L'ossatura descrittiva del testo predilige spunti di carattere visivo ed auditivo, che raggiungono a tratti dei livelli di notevole compresenza. Si pensi alle «lotte di campanile, / tesi all'eco di lontane metropoli»[65], agli «antri delle mitiche sibille», al «battere il rame e il ferro».

65 Il campanile con valenza metaforica indica la città, il paese, il quartiere di appartenenza

Ad essi si somma, in un impianto che talvolta non disdegna di tendere alla sinestesia, l'uso di metafore in serie come l'«altalena» e i «nastri» per condensare, attraverso le due immagini concrete appena citate, due altre realtà più articolate, le ondulazioni del terreno e la rete stradale, quasi impossibili da descrivere[66] se non ricorrendo a un lessico specialistico, quello della geologia nel primo caso e quello delle infrastrutture nel secondo.

Il Riganò lucreziano grida invece apertamente il proprio credo nel testo che riproponiamo qui di seguito. Non è un testo interessante tanto per il profilo estetico, quanto perché attesta il grado di impossessamento del poeta Riganò di una materia filosofica che abbiamo designato come la componente ragionante della sua lirica. Egli ha avvertito a tal punto l'esigenza di confrontarsi con la filosofia naturale e in particolar modo con le fisiche più antiche, da metterne in versi le leggi fondamentali:

Essere dentro al magma
in tensione per uscirne
a dipanare un filo
che ti conduca a scoprire,
a capire, a costruire
ordine e forma.
A trovare spazio,
ad acquisire un passato
che ti consenta la memoria.
Dalla memoria
il sentimento;
dal sentimento
le passioni:
amore-odio-piacere-dolore,
tempesta-caos-quiete.
Dalla quiete la ragione;
dalla ragione la morte.
Dalla morte
l'informe, il caos, il magma...
... la vita.

del litigante. Ha quindi una valenza geografica riconducibile all'impressione visiva di tale spazio fisico. Ciò nonostante, il campanile in quanto torre campanaria svolge nell'immaginario comune una funzione prettamente auditiva: la quale poteva venire elusa se al verso successivo non avessimo trovato un'altra parola ancora più esplicitamente appartenente alla categorie delle percezioni auditive, quella dell'eco.

66 È uno dei casi in cui la parola cede all'immagine.

Poesia filosofica sobria ed essenziale. La riadozione dell'infinito come modo verbale ci autorizza a riconoscere nell'impersonalità di una versificazione nominale, in questo caso telegraficamente densa, uno degli istituti cari al Riganò poeta. Se in *Vivere nelle Marche* poteva essere la luce ad accompagnare i passi dell'io poetante alla riscoperta dei segreti della terra marchigiana, illuminando e quindi offrendo una prima percezione di quelle figure appena abbozzate nell'arco di un verso, qui è invece un meccanismo puramente intellettivo a collegare una catena di concetti generali dei quali, analogamente alle immagini del testo precedente, si rifiuta drasticamente l'approfondimento uno ad uno, con conseguenza estrema la totale assenza di aggettivazione. L'io poetante pone l'attenzione sui legami tra le parole e non sulla parola singola. La ripetizione della preposizione articolata "dalla" ordina tali legami in senso causale e pertanto cronologico: «memoria», «sentimento», «passioni», «quiete», «ragione», «morte», «informe», «caos», «magma» e di nuovo «vita» sono, per dirla secondo il lessico matematico, le condizioni di esistenza l'una per la successiva, per mezzo delle quali viene a definirsi quel teorema onnicomprensivo che è l'esistenza umana. Interessa in particolare l'«a capire» del v. 5, che recupera idealmente il finale di *Vivere nelle Marche* spiegandoci il significato di quel "capire" con il quale eravamo stati congedati. Riganò rivela un pensiero perfettamente occidentale nell'anteporre all'azione la riflessione, intesa qui, in termini tutto sommato tradizionali, come il «costruire ordine e forma» in una realtà che dunque, prima di essere vissuta nei suoi «sentimenti» e nelle sue «passioni», va appunto decifrata e riconnessa a una «memoria» che le garantisce l'unica linfa vitale valida. L'essere precede l'agire. E questo essere è, almeno limitatamente al nostro testo, lo scoprirsi parte di un «magma» dal quale si trae origine e nel quale si ritorna. Qualsiasi riferimento alla trascendenza è evitato: non sappiamo nemmeno se l'io poetante rinunci alla fede nell'esistenza di un Dio, di un'anima che perduri al magma, o se si debba il suo silenzio a una peculiare concezione di Dio con i relativi esiti gnoseologici, sul modello ancora una volta epicureo del quadrifarmaco, per cui gli dèi, non avendo bisogno degli uomini, non si farebbero da loro conoscere né temere, almeno in questa vita. Decisamente inopportuno sembra invece il riferimento ad ogni panteismo immanentista: nella sua linearità quasi scarna, la poesia si occupa esclusivamente della parabola biologica e dei destini del singolo uomo. Ne traspare il duplice senso di or-

rore per il sapersi destinato alla morte, e di fiducia per l'avere compreso le dinamiche attraverso cui si attua il ciclo del mondo, secondo l'inossidabile constatazione per la quale la grandezza dell'uomo consiste nella propria limitatezza. L'io poetante però non si allontana da questo *piccolo*[67] uomo, non vuole lasciarlo solo. Possiamo anzi affermare con certezza ciò che Riganò non è stato mai: un positivista. Alcuni aspetti un po' tradizionalisti del suo pensiero sull'educazione artistica hanno qui scarsa incidenza; piuttosto è questa sua rinuncia dichiarata al mito del progresso in virtù di un sentimento superiore, per certi versi tragico e magari di ascendenza meridionale (al punto che non riesce a liberarsene come fanno i nordici Schopenhauer e Nietzsche, questi greco solo per adozione, e solo parzialmente), del ritorno al nulla e della conservazione e redistribuzione continua della materia e dell'energia, ad avvicinarlo a una figura di intellettuale in un certo qual modo davvero contemporanea, quella di chi, senza dover per forza cedere ad una delle due antitesi tra positivismo e nichilismo, tra assolutismo e relativismo, crede probabilmente che le scelte nella vita non vadano impostate – e giustificate – secondo leggi estranee all'uomo, né affidate perennemente al caso al quale l'uomo cederebbe ogni libertà, ma che, procedendo innanzitutto da quella vocazione individuale che è il carattere di ognuno di noi, si debba tentare la realizzazione quotidiana delle aspirazioni che ci mettono in contatto con gli altri, nella consapevolezza che tutto ciò abbia un senso, sebbene destinato al ciclico ricongiungimento nell'informe. Ma prima che ci si accusi di far dire al testo ciò che esso non dice, vorrei concentrarmi su almeno due liriche inedite a mio giudizio di pregevolissima fattura.

Sono entrambe senza titolo, e abbiamo avuto l'onore di poterle leggere in un più ampio manoscritto rilegato che il maestro ci ha cortesemente messo a disposizione. Non vi sono né date né varianti d'autore né altro materiale paratestuale, pertanto ci atterremo ad un'analisi fondamentalmente

67 "Piccolo" è aggettivo ricorrente nelle liriche di Riganò. Egli eredita probabilmente da Pascoli l'attenzione per il particolare, la sensibilità per le piccole cose. Minore mi sembra l'influenza crepuscolare, soprattutto perché gli ambienti di elezione delle liriche di Riganò sono la natura e gli spazi aperti. Né mi sembra di riconoscervi una tendenza all'autocommiserazione o al sentimentalismo. La tematica del piccolo rientra piuttosto nel l'inesausto conflitto tra la dimensione del *microcosmo e macrocosmo*.

testuale. Questa è la prima:

Ero felice
quando dagli uliveti immensi
venivano voci di coglitrici
in una melodia che gli ulivi
forse da secoli sapevano.

Ero felice
quando nell'ombra solitaria
sentivo il vento fresco di ottobre
scuotere con frusciare d'acqua di torrente
i vecchi castagni
generosi di frutti
rotolanti sull'erboso pendio.

Le due strofe si sostengono su di un impianto anaforico che prevede l'associazione dei sintagmi verbali «Ero felice / quando», di un locativo, del predicato verbale della subordinata in posizione enfatica ad inizio terzo verso della strofe, e dell'oggetto diretto (più esattamente, nella prima strofe del soggetto «voci», nel secondo dell'accusativo «il vento fresco»). Una struttura dunque lineare ed estremamente semplice, di un'immediatezza orale e popolare. Ma osserviamo quanti espedienti retorici si susseguono in così pochi versi: per restare alla prima strofe, consideriamo le rime imperfette «felice: coglitrici: ulivi» che sposta il gioco sonoro dalla consonanza all'assonanza, l'allitterazione insistite su «v» («venivano voci», ma anche «uliveti, ulivi, sapevano») e «s» («forse da secoli sapevano»), la figura etimologica «uliveti-ulivi», e la restituzione fonosimbolica della senz'altro dolce «melodia» del v. 4 ottenuta mediante l'insistenza sulle liquide e sulle sonore, come a trasmetterci il senso di un'eco indistinta che sopravvive nei «secoli». La seconda strofe si apre con un'allitterazione di gusto petrarchesco in enjamblement («solitaria / sentivo»), e sarà bene prestare attenzione al tripudio di giochi sonori consonantici, che dividiamo per comodità nei gruppi «mbr-br-fr-rb» («ombra, ottobre, frutti, erboso»), «nt-nd-gn» («sentivo, vento, torrente, castagni, rotolanti, pendio»), «sc-sci» (fresco, scuotere, frusciare), «cq-cc-tt-rr» («ottobre, torrente, vecchi, frutti»)[68]. Senza tra-

68 Per non essere pedanteschi abbiamo preferito adottare queste nomenclature grafiche.

lasciare l'assonanza interna «castagni rotolanti» e la specularità sonora tra «ottobre-torrente», dove non sarà superfluo constatare che entrambe le parole vengono precedute del testo dalla preposizione semplice «di», al punto che il richiamo sonoro si estende persino alla somiglianza grafica se, adottando una scrittura continua, volessimo considerare il lemma *torrente* privo dell'occlusiva iniziale. A livello sintattico si osserva una differenza incipiale tra il moto da luogo della prima stanza (v. 2) e lo stato in luogo della seconda (v. 7). Tale variatio, collocata ad ogni modo in un medesimo contesto sintattico anaforico, risponde evidentemente ad un processo di intimizzazione del tessuto lirico, per cui l'io poetante, che nella prima strofe si era sentito in dovere di giustificare la perentorietà dell'affermazione del v.1 citando l'eternità di voci statuarie che nel seguito della stanza non prevedono un uditore effettivo (motivo per cui abbiamo al v.3 il predicato alla terza plurale), può invece nella seconda stanza dichiarare liberamente la propria presenza. Tuttavia a ben vedere il presunto stato in luogo della seconda strofa è il moto per luogo del vento *attraverso* e *lungo* l'ombra (uso dunque poetico della preposizione articolata «nell'»), perfettamente somigliante all'analogo movimento spaziale compiuto dalla melodia della prima stanza: infatti la percezione del vento non avviene a livello tattile, come se il poeta di parlasse dei brividi del vento sulla propria pelle, bensì al livello ancora una volta uditivo del vento che muove le chiome dei castagni. Oggetto dell'esperienza sensibile è sempre il propagarsi di onde acustiche. Inoltre gli effetti del vento sono testimonianze di movimento: lo «scuoter*si*» dell'acqua e soprattutto il «rotola*re*» dei frutti causato dal vento che li ha strappati dalle fronde generose. Tutt'altro che antitetiche sotto il profilo tematico, le due strofe sono addirittura contigue e complementari a livello retorico, poiché ad unirle è il ricorso in entrambe all'allitterazione in presenza del predicato verbale del terzo verso di strofe, che in entrambe è un verbo di auscultazione («venivano voci – solitaria sentivo»): dunque il nucleo tematico del componimento, risaltato a livello fonosimbolico, è il binomio «melodia-vento» (un vento tutt'altro che astratto, bensì raffigurato nei suoi effetti concreti e scientificamente interdipendenti). Certo, non si deve però dimenticare l'incipit trionfalmente nostalgico di entrambe le

Ad ogni modo ogni gruppo rinvia ad una consonante di riferimento: rotolante, nasale, sibilante, e da ultimo le geminate.

strofe: «Ero felice». È lecito chiedersi in che cosa consista tale felicità. Essa va rintracciata in uno stato di partecipazione alle dinamiche della natura (peraltro parzialmente umanizzata) ben diverso dall'attitudine contemplativa di matrice aristotelica (la quale richiederebbe un campo semantico delle percezioni articolato intorno alla vista e non all'udito), né riconducibile all'esaltazione euforica di una spiritualità estatica (il che si ricondurrebbe al tema dell'evasione, magari dell'afasia) o, viceversa, a sentimenti scettici, esistenzialmente corrosi (che non permetterebbero neppure di includere nel testo il tema della felicità, in quanto preludono al tema della prigionia e dell'attesa). Qui si propone invece un'etica della memoria. Il ricordo scritto e dispiegato poeticamente vive, in termini formali, una riattualizzazione nel presente della composizione lirica, il che, in termini di poetica, indica il moto di riappropriazione e di immedesimazione che il poeta conduce nei confronti della propria storia e della propria interiorità. In altri termini, pur non esistendo spie lessicali che ci autorizzino a trasferire il valore etico della felicità raggiunta dalla dimensione passata del ricordo a quella presente dell'agire cosciente, nulla ci vieta di improntare una lettura del testo come dialettica attenta tra presente e passato, tra esperienza ed esperibile, tra possibile e posseduto. Indubbiamente la «voce» secolare sarà allegoria dell'imperituro riciclarsi della vita, o per meglio dire attraverso le parole della stanza successiva, dell'azione fecondatrice del vento che fa cadere i frutti dagli alberi (dunque momento della riproduzione) e che scuote le acque, assumendo, in una sorta di parallelismo linguistico, una funzione fatica (tema del risveglio, a cui si lega il tema della vita rappresentato dall'archetipo acqueo), e ancora una volta fecondatrice (poiché il vento veicola la vita, ad esempio trasportando il polline). A tale interpretazione si allinea anche l'unica presenza umana testimoniata espressamente dal testo, ovvero le «voci di coglitrici» del v. 3: è un costrutto polisemantico che può da un lato riecheggiare Orazio, che si nutre di evidenti suggestioni leopardiano-pascoliane, che potrebbe essere al tempo stesso debitore della poetica neorealista, ma che, tra tante possibilità, offre indiscutibilmente la certezza di introdurre nel testo la componente femminile. Sono coglitrici, quindi contadine consanguinee alla terra che le alimenta: come attente sacerdotesse di un culto primitivo, vengono a rendere omaggio con canti secolari agli ulivi, alberi per eccellenza della cultura mediterranea. L'io poetante recupera così l'archetipo antichissimo della donna come madre e co-

me terra. Alla luce dei dati biografici di Riganò, possiamo senz'altro credere che questa dimensione archetipica sia per lui da ricollegare all'infanzia calabrese; eppure la scelta di un ricorso a tempi verbali estremamente rarefatti (imperfetti ed infiniti descrittivi) e l'assenza di marcate indicazioni cronotopiche, dimostrano che egli ha preferito soltanto alludere ad essa, scegliendo piuttosto di valorizzare il capitale simbolico del tema del sogno, per cui non redige una cronaca del passato, ma restituisce il passato al presente come possibilità esistenziale. La felicità del poeta consiste nella decifrazione del linguaggio di riproduzione e fecondazione iscritto nella natura, al quale non si accede se non mediante una immersione nei fenomeni che la compongono (il medesimo tema del rapporto simbiotico con la natura, che riaffiora indubbiamente dall'infanzia calabrese del poeta, riecheggia quella predisposizione tipicamente greca all'immedesimazione, di ascendenza evidentemente teatrale: e non sarà superfluo ricordare come una delle discriminanti maggiori tra il concetto di "fruizione" della contemporanea epoca dell'*immagine* e l'atteggiamento classico, ma anche medioevale, nei confronti del testo letterario, della Sacra Scrittura e del teatro, risiede in una predisposizione dei secondi a non interpretare l'opera come uno *spettacolo*, ovvero come una finzione fine a se stessa, temporalmente contingente e immediatamente sostituibile, ma a lasciarsi coinvolgere patemicamente fino a ricondurre l'onnipresente *fabula* ad un insegnamento morale e ad un superiore senso sociale che, oggi, la frammentarietà postmoderna e l'estenuato lirismo di tanta arte non intendono più perseguire).

Il secondo componimento consiste in una strofe di sei versi liberi:

Anche le stagioni
hanno perduto la loro giovinezza:
un'esile pesco deluso
trema nel giardino della mia prigione,
e le mille corolle delicate
piangono.

Si noti la sintassi binaria che dispiega tre proposizioni coordinate assegnando a ciascuna lo spazio di due versi contigui, in un sistema alternato che colloca nei versi dispari i tre soggetti («le stagioni, pesco, corolle»), mentre ai versi pari sono affidati i predicati verbali («hanno perduto, tre-

ma, piangono»). Descrivono uno scorcio paesaggistico primaverile, dove la tendenza simbolizzante del lessico (mi riferisco a parole come «stagioni, giovinezza, giardino, prigione, corolle, piangono») è però fortemente attenuata dall'immagine centrale del pesco, che - da brava pianta - tiene il componimento ben piantato a terra. Al posto del mito della rinascita e della fertilità entra in scena il campo semantico dello *smarrimento*, sia nell'accezione concreta della perdita di qualche cosa (qui della «giovinezza»), sia dello smarrimento emotivo eretto a condizione esistenziale («deluso, trama, prigione, piangono»).

Il nucleo tematico del testo viene espresso dal costrutto ossimorico del «giardino della mia prigione», ambivalente non soltanto sotto l'aspetto semantico perché contrappone l'aura di allegria e luminosità del *topos* del giardino (anche senza arrivare all'esaltazione edonistico del *locus amoenus*) alla sensazione di buio e reclusione associate all'idea di prigionia, ma anche perché l'io poetante elabora un sofisticato gioco sotterraneo di richiami fonosimbolici: da un lato infatti l'allitterazione «giovinezza-giardino» ricompone a distanza di due versi il grande mito della giovinezza come spensierata età felice, con l'intero complesso di temi e *topoi* che tacitamente le gravitano intorno, dal cogliere la rosa (e vi è probabilmente una allusione alle tinte multicolori e ai profumi dell'universo floreale nelle «mille corolle delicate» del v. 5), alla contemplazione della natura nel pieno del suo splendore (impostazione descrittiva recuperata dall'io poetante, che a partire dai due punti del v. 2 si adopera in effetti in una sorta di pittura del paesaggio, che sia esso interiore o esterno); d'altro canto però è ritmicamente ancor più rilevante l'allitterazione di «p», trasversale a tutto il componimento («perduto, pesco, prigione, piangono»). Il sintagma «giardino della mia prigione» contrae pertanto fino alla defragazione un fermento fonosimbolico di cui l'intera poesia è imbevuta. Rispetto ad esso il verbo «trema» è consapevole anticipazione. Si osservi la climax ascendente in intensità patemica dei predicati verbali: «hanno perduto, trema, piangono». Lo scoppio di lacrime viene sapientemente costruito, premeditato al punto tale che l'immagine dello scoppio floreale delle «mille corolle delicate» non può che suscitare un'attesa massima per l'ultimo verso, tutto contratto in un verbo semanticamente potentissimo ed ovviamente sdrucciolo, in quanto può così protrarre l'effetto del pianto oltre il limite metrico. Si gioca a questo livello il doppio senso del lemma «corolla»: il significato im-

mediato della corolla di fiori e il sovra-senso della corolla dell'occhio umano, che inevitabilmente fa da ulteriore premessa al «piangono» finale, ricostruendo così la complessità del tema dell'occhio. Tale dissimulata antropomorfizzazione, se congiunta all'espressività del significante (si noti infatti che la ripetizione delle liquide geminate e dell'occlusiva dentale sonora nei versi 4 e 5 culminano proprio nel bisticcio delle «mille corolle», e che a voler essere giustamente un po' pignoli il v. 5 rispetta l'antica formula dei *cola* crescenti, assistendo infatti ad una crescita esponenziale delle sillabe tra le parole contigue «mille-corolle-delicate» che ha l'effetto di accrescere l'aspettativa metrica e ritmica, totalmente risolta nello sdrucciolo conclusivo), dimostra inequivocabilmente lo spessore simbolico del sintagma in questione. L'antropomorfizzazione ci permette poi di spiegare la presenza di quel «mia» al v. 4. Non si tratta infatti di una zeppa messa lì per ragioni prosodiche. L'aggettivo possessivo partecipa anch'esso dell'ambivalenza complessiva del testo, perché da un lato sta a definire un rapporto di appartenenza del giardino all'io poetante, e dall'altro segnala che l'io poetante è immerso anch'esso nella prigione e che, se di pianto della natura si deve parlare, è più che lecito attendersi anche una sua profonda partecipazione emotiva sottoforma, se non di lacrime, almeno di pianto interiore. Alla luce di queste considerazioni, si potrà forse rintracciare nel testo una funzione metalinguistica svolta dal v. 5 nei confronti del capitale simbolico dell'intero componimento, e si potrebbe ridefinire il nesso giardino-prigione come un'unica medaglia che da un lato presenta la *perdita* della giovinezza, e dall'altro la *perdizione* dell'uomo maturo.

La contestualizzazione più probabile della lirica la colloca peraltro negli anni del servizio militare del maestro, allora neppure ventenne. Ecco dunque che la prigione, senza perdere nulla del suo valore simbolico, potrà essere intesa come un luogo fisico. La precarietà e la delusione esistenziale andranno ricomprese nella vicenda personale dell'uomo Riganò, ad ulteriore conferma della cifra autobiografica della sua opera. Suggestioni ermetiche saranno potute intervenire nella misura in cui l'io lirico viveva una predisposizione d'animo allo sconforto che gli permetteva di accoglierle, ovvero per dare espressione a un sentimento che aveva bisogno di sfociare nella scrittura per comprendersi. Ma in generale Riganò è un poeta interventista, irrequieto, pacificato dai ricordi ma difficilmente votato all'attesa.

Si noti infine un autentico preziosismo. I versi 2 e 3 accostano «perduto» e «pesco deluso» (si legga *pescodeluso*), sintagmi allitteranti e in assonanza (peraltro un'assonanza forte costruita sulla «u»), nei quali oltretutto la «d» svolge la funzione di collante sonoro a centro parola, mentre lo scarto è affidato all'alternanza «r-s». Suggeriamo di porre pertanto una cesura dopo «perduto», ottenendo così un verso doppio formato da un quinario e un settenario.

Intervista a Saverio Riganò

Ceteroni: *Sono qui a Torre di Palme nel Suo atelier dove tele, libri, matrici di rame incise e pronte per passare sotto i rulli di questo torchio imponente, sul cavalletto il dipinto in attesa di essere compiuto, fanno pensare ad un grande attivismo. Ad un impegno quotidiano. Non voglio rubarle ulteriormente la parola, ma Lei sinceramente mi dica: dove trova tanta energia?*

Riganò: Nel grande amore, o se preferisce nella grande passione che per lungo tempo è rimasta inespressa, o meglio deviata da tanti altri impegni, quali il mio primo lavoro presso un cantiere edile a Roma, l'esperienza successiva, certamente più gratificante, a capo dell'ufficio vendite rateali delle edizioni Feltrinelli a Roma, e finalmente l'apertura della galleria d'arte contemporanea, trasferita successivamente nelle Marche tra Fermo e Porto San Giorgio. Quest'ultima esperienza è stata fondamentale per I futuri sviluppi della mia attività. Era venuto il tempo di liberare il cumulo di energie che a lungo avevo arginato. Ho iniziato ad allestire mostre di artisti ormai famosi e di giovani autoctoni, per i quali ho perfino creato un laboratorio di calcografia assumendomi il compito di far crescere in loro l'amore per l'arte e la scommessa di praticarla. Ho dato vita al periodico di cui lei si è voluto occupare. Ed ora, finalmente, faccio tutto ciò che volevo fare da ragazzo. O almeno ci provo.

A proposito del periodico «L'Ariete», crede che sia stata un'esperienza costruttiva?

Non ho alcun dubbio. Il vuoto precedente, e successivo, a quell'impresa durata qualche anno dice quanto sarebbe stato importante se si fosse potuto proseguire quell'esperienza, alla quale hanno contribuito con generosa partecipazione tra gli altri Alfredo Luzi, Anna Caterina Toni, e i compianti Alvaro Valentini ed Elverio Maurizi. «L'Ariete» oltretutto significava la distribuzione gratuita di quattromila copie. Ha consentito a molti di vedere, forse per la prima volta, le opere di artisti contemporanei e di venire a conoscenza di una vivace attività culturale che mai si era verificata in precedenza.

Le andrebbe di parlarci del Suo rapporto con i coautori de «L'Ariete»?

Vede, l'amicizia con Alvaro Valentini e con Alfredo Luzi è stata la molla che ha fatto pensare ad un foglio che potesse raggiungere un più vasto numero di persone con le notizie sull'attività della galleria. La quale peraltro funzionava già abbastanza bene come punto di riferimento per coloro che si erano sensibilizzati ai fatti dell'arte e per i giovani artisti del territorio, che avevano trovato un luogo dove incontrarsi e confrontarsi. Altra importante collaborazione è venuta da Elverio Maurizi ed Anna Caterina Toni, tra le voci più attendibili della critica d'arte della nostra Regione. E come potrei dimenticare Vittorio Girotti, distinta figura del mondo della Scuola Fermana, o l'artista tedesco Alfred Hohenegger, valente incisore oltre che autore di manuali di tecnica grafica e curatore di grandi riviste internazionali, tra cui la ben nota «Civiltà delle Macchine». Tutti hanno partecipato con qualificati interventi, collaborando gratuitamente con il comune intento di spronare l'ambiente culturale piuttosto quiescente rispetto alla parte nord della nostra Regione.

Parliamo del Riganò artista. Abbiamo avuto modo di conoscerLa come un convinto lucreziano. Le chiedo inevitabilmente: che cosa è per Lei la Materia?

Dopo la mia "emigrazione" dall'Aspromonte a Roma, ho trovato un porto sicuro nella Biblioteca Nazionale, allora in Piazza Del Collegio Romano, felice di poter disporre di tutti i testi di cui sapevo sommariamente per quanto avevo potuto imparare a scuola. Tra i libri di poesia, ho scoperto il *De rerum natura* di Lucrezio. Ne fui folgorato. Quell'universo, descritto con la passione e l'intuito del poeta filosofo, mi lascia ancora sconcertato nel considerare che la Scienza Paludata ha impiegato venti secoli per accostarsi a quelle stupefacenti visioni del Cosmo. Da quella lettura mai più completamente abbandonata, ho imparato a guardare il cielo, lo Spazio come meta a cui tendere per vedere di più, per capire di più. Posso dirle che sono convinto di essere materia prossima al Nulla, ma non Nulla. Materia che mi fa essere in relazione con il Tutto, il Cosmo.

Lei crede che l'Arte riveli una verità superiore, magari nascosta alla nostra esperienza quotidiana?

Forse. Credo che qualcuno nasca con una natura perfettamente equilibrata, per cui cresce senza stimoli per disturbarla, pago della sua fisicità. Mangia beve dorme fa l'amore, e così via. Per altri invece la natura, o la sorte, combina in maniera bizzarra i suoi ingredienti: e allora chi nasce così vorrebbe mettere le cose a posto. Passa il suo tempo a cercare il "quid" che gli manca per il suo equilibrio, e trova tante cose e prova a incastrarle per farsi la sua forma ideale e, non essendo in genere mai soddisfatto, continua a cercare, e così per il suo tempo. Poi, spesso gli capita di trovare cose che a lui non servono ma che sono utili a chi gli passa accanto. Dopo.

Quali artisti sente spiritualmente più vicino, quali La hanno maggiormente influenzata?

Non riesco a pensare in particolare, anche perché vivo le emozioni per un'opera, una poesia, una musica, e tendo a dimenticarle, o se vuole a digerirle. Così quando affiorano "nella mia solitudine", non riesco a distinguerle. Non so più chi debbo ringraziare per la felicità che mi danno.

Il Suo modo di dipingere, così come il Suo modo di scrivere e conversare, lascia trasparire una personalità forte. Ora, l'Arte si pone delle domande, e contemporaneamente si dà delle forme: Lei, riflettendo anche sulla Sua opera, quanto crede che esse ci rivelino dell'artista?

Questa è una domanda a cui non è facile rispondere. Artisti che per la loro presenza fisica e sociale non hanno destato grandi interessi hanno segnato la storia dell'umanità con opere pesanti come macigni, altri che con una ingombrante presenza hanno dominato il tempo e lo spazio dei loro coetanei evaporano scomparendo nel corso di una generazione. Indubbiamente, l'Arte è ricerca. Ma io credo che per il solo fatto di essere nato, ognuno nel suo specifico abbia l'insopprimibile istinto di cercare una meta, un risultato, e seppur chiuso nel cerchio di un'esistenza scandita da fatali appuntamenti, anela a un punto per lui il più alto possibile. Certamente l'artista ha una marcia in più. Picasso, con una punta di ironia nei confronti di coloro che non avendo trovato nulla insistevano a cercare ciò che per carenza di mezzi non avrebbero potuto trovare, diceva: «Io non cerco, trovo». Ecco, io sono tra coloro che vivono la propria esperienza artistica come un impeto che sentono di dover assecondare, per cui il fare contiene in sé le domande e le risposte.

La Sua esperienza come incisore è affascinante. Come mai Le è venuto in mente di fabbricarsi la carta in casa? Che uso ne fa?

La mia curiosità nell'osservare gli artisti all'opera, la stessa opportunità di conoscere diversi maestri, da Maccari a Ciarrocchi, mi hanno spinto ad attrezzare il laboratorio di calcografia messo a disposizione degli artisti che frequentavano la galleria. Tra quelli che hanno realizzato dei lavori notevoli, mi piace ricordare Franzo Pizzinato, Dami Burham, Alfred Hohenegger, Valeriano Trubbiani, Bruno Caruso, Alberto Manfredi. E naturalmente quella numerosa schiera di giovani che hanno avuto l'opportunità di imparare la tecnica e realizzare la loro prima matrice. Anche la mia esperienza di incisore è cominciata così. Stimolato dalle svariate possibilità di questa tecnica, mi sono intrigato in una quantità di esperimenti a cominciare dalle tecniche classiche come acquaforte, acquatinta, puntasecca, fino alle più recenti esperienze digitali. Il fabbricarmi la mia carta con i resti del mio laboratorio, rientra anch'esso in questo vortice di sperimentazioni. Su questa carta ricavo le mie prove mescolando le tecniche digitali alla calcografia, senza il rispetto delle regole. Non vedo chi possa ostacolarmi.

Parliamo del territorio. Lei non esita a definirsi un emigrante. Crede di aver finalmente trovato quello che cercava?

È vero. Più il tempo futuro si fa breve, più ho la sensazione di dover camminare ancora per trovare quel luogo che ho sempre creduto essere il mio. Parlo anche di un luogo fisico. Ho abitato tante case, ma non mi sembra ancora di averne una.

Il territorio fermano si è rivelato confacente alla realizzazione dei Suoi intenti?

Qualche volta ho un sussulto improvviso, come ora per questa domanda. Ho allestito la prima mostra di artisti contemporanei per la città di Fermo nel 1964. Sempre per Fermo e per il fermano nel 2007 ho realizzato l'espo-

sizione "L'Arte Europea nel Segno dei Maestri". Perché insisto?!

Dovendo dare dei consigli ad un giovane che muove i primi passi nel mondo dell'arte, cosa si sente di suggerire?

Cerca nel tuo stomaco, se scopri di essere un'ape, vai.
Se scopri di essere una vespa, occupati di altro.
Le api producono miele, le vespe, no.

Alfredo Luzi

Alfredo Luzi nasce ad Ascoli Piceno il 3 aprile 1942. Conseguita la laurea in Lettere Moderne all'Università di Urbino nel 1966, con una tesi su Mario Luzi pubblicata due anni dopo dalla casa editrice Vallecchi[69], intraprende un *cursus* accademico che lo porta in pochi anni a vantare un curriculum di prim'ordine: ottenuta la pubblicazione della tesi, vince una borsa di studio per condurre studi sulla Scapigliatura tra Milano e Torino, i cui esiti compaiono in vari saggi pubblicati in rivista; a Urbino è prima assistente ordinario di Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea, quindi dal 1970 insegnante di Sociologia della letteratura, venendo poi nominato docente di Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea, nonché di Sociologia della letteratura alla Scuola di perfezionamento in Scienza e Storia della Letteratura Italiana. Il percorso accademico di Luzi si integra dei viaggi presso gli atenei esteri in qualità di *visiting professor*: a partire dal soggiorno a Liegi nel 1975, finanziato da una borsa di studio del Ministero degli Affari Esteri per lo studio della sociologia, al quale seguiranno gli studi ad Amsterdam (1978), Montréal (1982), Smith College (U. S. A. 1986), Nancy (1988-1989 e 1989-1990), York University di Toronto (1990), Melbourne (1991), Strasburgo (1992, 1993), Amsterdam (1995), Yale (1998), Aix en Provence (2000), Yale (2001), Ankara (2001), Smirne (2001).

Dal 1987 è ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea alla Facoltà di Lettere dell'Università di Macerata. Tiene inoltre l'insegnamento di Storia della lingua italiana, e nella stessa università ha curato corsi di Storia del teatro e dello spettacolo, di Teoria e tecnica del linguaggio giornalistico, e di Linguaggio dell'Amministrazione Pubblica per la Facoltà di Scienze politiche. L'attività scientifica del professore conta l'organizza-

69 L'indicazione bibliografica completa è Alfredo Luzi, *La vicissitudine sospesa: saggio sulla poesia di Mario Luzi*, Firenze, Vallecchi, 1968. Nella ricostruzione del profilo del prof. Luzi e della sua attività scientifica, ci affidiamo principalmente ai colloqui che egli ci ha gentilmente concesso, integrandoli con le informazioni recuperate dai suoi scritti e attraverso la consultazione del sito internet dell'università maceratese. Per non appesantire eccessivamente la lettura, rinviamo all'apposita sezione della bibliografia per l'elenco delle opere, delle collaborazioni e dei siti.

zione di numerosi convegni localizzati sul territorio marchigiano: *Il messaggio televisivo in funzione formativa* (Urbino, settembre 1976); *Giuseppe Ungaretti* (Urbino, ottobre 1979); *Società, letteratura e lingua nell'Italia unita* (Urbino, luglio 1990); *Ugo Betti, letterato e drammaturgo* (Macerata e Camerino, giugno 1992); *Vittorio Sereni e la poesia italiana del '900* (Macerata, febbraio 1993); *Libero Bigiaretti: la storia, le storie, la scrittura* (Matelica, marzo 1998); *Fiabe e popoli. Verso un'Europa multiculturale* (Porto San Giorgio, ottobre 1998); *L'amore che strugge. Leopardi e la canzone moderna* (Ancona, 1999); *Parola e Icona. Visività e scrittura* (Colli del Tronto, aprile 2001); *Tra note e parole: musica, lingua, letteratura* (Ascoli Piceno, settembre 2003). Ad essi si affianca una cospicua serie di relazioni, seminari e conferenze in istituti di Belgio, Francia, Olanda, Lussemburgo, Inghilterra, Finlandia, Spagna, Svizzera, Ungheria, Romania, Polonia, Jugoslavia, Turchia, Israele, Australia, Stati Uniti, Canada, Venezuela, Argentina, Kenya, Etiopia, Hong Kong; il prof. Luzi è tra l'altro responsabile scientifico sia del Corso di aggiornamento per insegnanti di italiano in Uruguay sia degli Accordi internazionali tra le Università di Macerata, Malta e Montevideo, e coordina 21 programmi Socrates in tutta Europa. Vicepresidente dell'Associazione Italiana Professori di Italiano, partecipa attivamente alle iniziative del CNSL[70], per il quale dirige i seminari internazionali per italianisti stranieri, e del Centro di Studi "Ugo Betti", del quale è direttore e per il quale sta curando l'Edizione dell'opera omnia di Ugo Betti. Membro del Comitato Permanente Puccini, del Comitato Regionale e del Comitato Nazionale per le commemorazioni leopardiane, ha diretto ricerche su *Leopardi e i corrispondenti marchigiani.*

70 Centro Nazionale di Studi Leopardiani, con sede a Recanati (MC).

Alvaro Valentini

La scomparsa del prof. Valentini, avvenuta a Fermo nel 1991, ci ha impedito di interloquire personalmente con un intellettuale stimato ed apprezzato. L'opera letteraria però lasciata dal Valentini, assieme alle testimonianze di chi lo ha potuto conoscere come maestro ed amico, benché non possano supplire completamente all'impossibilità della frequentazione e del contatto umano immediato, non lasciano dubbi sullo spessore culturale di un uomo che è saputo restare impresso nella memoria di un'intera generazione.

Senonché, eccoci davanti ad un secondo problema. Stavolta si trattava fortunatamente di qualcosa di meno irreparabile della morte (ma non per questo c'è da rallegrarsi quando si ha a che fare con questioni burocratiche). L'inconveniente è presto detto: le opere di Alvaro Valentini erano (e con ogni probabilità saranno ancora nel momento in cui il buon lettore si troverà a sfogliare queste pagine) terribilmente introvabili. Nessuno dei suoi volumi di poesia o di racconti e fiabe è reperibile sul mercato; rari studi e iniziative troppo circoscritte ne celebrano l'opera ed il ricordo; della sua attività di giornalista non si ha, almeno per quanto ci è concesso di conoscere, un'accurata registrazione; un'indagine altrettanto lacunosa sui suoi pregevoli versi fa sì che della sua poetica, del suo stile e delle sue influenze, poco se ne sappia concretamente; si dispone in definitiva di notizie frammentarie[71]. La risorsa maggiore di materiali linguistici e letterari sul prof.

71 Ricordiamo che un lavoro di ricostruzione bibliografica sul Valentini è stato esemplarmente svolto da Giulia Corsalini ed è consultabile in Franco Foschi, *Alvaro Valentini*, Edizioni CNSL, Recanati, 1996 (viene oltretutto riprodotto nel sito http://www.associazioneartisticoletterariaalvarovalentini.it). Si possono inoltre reperire informazioni sul Valentini al sito http://www.cultura.marche.it, e sul sito http://www.synodia.it, in merito soprattutto all'iniziativa culturale in memoria del poeta tenutasi a Fermo il 2 febbraio 2007, organizzata dall'Associazione Artistico-Culturale SYNODIA e dall'associazione culturale gruppo Te. Ma. (Teatri maceratesi), e dispiegatasi in una serie di letture delle liriche più celebri del poeta alternate all'esecuzione di brani musicali. Va anche ricordata l'esistenza dell' Associazione Artistico Letteraria Alvaro Valentini, fondata a Fermo nel 1998 da un nucleo di concittadini del poeta, e facente riferimento alla figura della prof.ssa Nadya Iommi, che qui ringraziamo per averci saputo indirizzare,

Valentini è collocata presso l'archivio della biblioteca comunale della città di Fermo, alla quale il professore volle lasciare in dono le *sudate carte*: il fondo Valentini si articola al momento in due sezioni, l'una contenente gli scritti pubblicati in forma libresca, mentre nell'altra si conserva il materiale più intimo del poeta e professore, dagli appunti privati del docente agli articoli di cronaca che lo riguardavano (e che egli ritagliava dai quotidiani conservandoli con cura), dalle recensioni delle proprie composizioni agli spunti polemici di suo pugno sui costumi locali e sull'attualità, fino a più mirate riflessioni estetiche, agli abbozzi delle traduzioni e ai resoconti della sua attività di collaboratore di testate giornalistiche. Il fondo Valentini è un piccolo tesoro unico al mondo: andrebbe studiato approfonditamente. La prima sezione del fondo è consultabile dal pubblico, mentre si sta attualmente provvedendo a catalogare l'altra. Chi scrive sarebbe ben lieto di poter condividere il tragitto con chi si occupa del'impresa. Ad ogni modo, considerando la situazione attuale, occorre riconoscere che, pur avendo ottenuto l'autorizzazione verbale a disporre dell'intero fondo, la dispersione del materiale non permette di organizzare un lavoro puntuale come quello che ci proponiamo di fare. Preso atto della situazione, si è preferito dunque orientarsi verso una trattazione non sistematica né esaustiva, confidando di poter tornare a lavorare magari in futuro sul fondo Valentini.

Alvaro Valentini nasce a Fermo il 16 gennaio 1924. Compie gli studi universitari a Roma, e nella capitale si laurea in lettere nel 1946 discutendo con Giuseppe Ungaretti una tesi sulla poesia di Cardarelli. Proprio Ungaretti pubblicherà su «Alfabeto» il primo poemetto di Valentini intitolato *Niobe*. Nel 1956 pubblica il romanzo *I conigli e lo stregone*[72]. Vince negli anni sessanta il premio "Trebbio poetico"(1959), il "Boccadasse" (1961), il "Tagliacozzo"; dà alle stampe presso l'editore Bucciarelli le sillogi poetiche *Notizie dal figlio* (1961) e *Una storia d'amore* (1964), cui seguirà nel 1983 la raccolta *Perlocuzioni* presso La cometa; pubblica le raccolte di racconti e di favole *La ciminiera* (1981), *Il santuario di Babele* (1987), *La luna in diligenza* (1990), *Mantissa e altre fiabe* (1998), *Il signore invisibile e il suo caso famoso*. Intensissima l'attività di traduttore, specialmente dal francese, con

nelle primissime fasi di elaborazione dello studio, all'opera del prof. Valentini.

72 Alvaro Valentini, *I conigli e lo stregone*, Sodalizio del libro, Venezia, 1956. Il romanzo ricevette l'approvazione di Vittorini e fu pubblicato anche in Olanda nel 1962.

una netta predilezione per Rimbaud, Mallarmé e Valery.

Docente per molti anni al Liceo Annibal Caro di Fermo, ottenne la cattedra di Letteratura moderna e contemporanea dell'Università di Macerata, distinguendosi per le sue ricerche su Montale. Autore di studi sul linguaggio poetico come *La rima, la forma, la scrittura* (1971) e *Responsabilità semantiche* (1973), si occupò tra gli altri del maestro Ungaretti, di Gozzano, Leopardi, Manzoni, Pirandello, Pascoli, Foscolo e Dante. Dirigente del CNSL, seguì sempre con attenzione le dinamiche socio-culturali del territorio, e viene ricordato con affetto dagli allievi per la sua disposizione al dialogo. Come già ricordato, Alvaro Valentini si spense a Fermo nel 1991.

Il Manoscritto

Non resistiamo alla tentazione di scrivere un breve capitolo su un esile e accattivante libricino del Valentini che, per gentile concessione del sempre ottimo Riganò, abbiamo avuto modo di sfogliare in uno dei 100 esemplari unici in cui fu originariamente stampato[73]. Mi riferisco al testo *Il Manoscritto*, racconto di appena 13 pagine in cui la finzione del manoscritto veicola una riflessione dai contenuti vichiani sul valore sociale della poesia, ovvero sul rapporto che l'uomo comune, in qualità di non-poeta, stringe con il poeta nel momento in cui quest'ultimo crea il materiale linguistico nel quale il primo si riconosce e struttura la propria coscienza, attivando dunque un processo di fruizione e di identificazione che lo fa essere, a sua volta, poeta egli stesso. Più esattamente il testo, scevro di componenti paratestuali ad esclusione di poche righe sulla quarta di copertina che sarà bene riportare integralmente, si divide in due sequenze: una rapida introduzione, nella quale il curatore novecentesco dell'edizione (perfettamente individuabile nel Valentini) dichiara il rinvenimento di un antico manoscritto attribuito al nobile di metà Ottocento Ardégolo Picomài, e il manoscritto vero e proprio del Picomài (dove con ogni probabilità il ricorso all'archetipo manzoniano del manoscritto va interpretato come un omaggio all'autore de *I promessi sposi*), espunto però, come il curatore si premunisce di ricordare, dei tratti linguistici più antiquati. Poiché il curatore non si limita a riprodurre il testo originale, bensì a riassumerlo «come uno studente alla vigilia degli esami riassume un classico», sarebbe più corretto parlare almeno di co-autore. Ma è il Valentini stesso ad avvertirci che sta tirando su un castello di sabbia. Poche righe più avanti ironizza infatti con se stesso (non senza un accenno canzonatorio verso le critiche testuali più convintamente strutturaliste, o forse addirittura parodiando, virgolettate, le accuse mosse da qualche ingrato recensore alle altre proprie opere?), autoaccusandosi di una « "grave leggerezza metodologica" degna in tutto della "scioperataggine" dell'originale dei cui pregi linguistici, tuttavia, sarei riuscito a fare "scempio" sostituendo all'affabile "eloquio" del Picomài una "prosa

73 Alvaro Valentini, *Il Manoscritto*, Edizioni del Pangolino, Recanati, da noi reperito nell'edizione fuori commercio a cura di Saverio Riganò in 100 esemplari, Fermo 1990.

scialba e discontinuamente modernizzata"».

Lasciamo pertanto da parte un approccio critico che nelle intenzioni del Valentini non era neppure da tenere in conto, e veniamo a quanto riportato nella quarta di copertina:

Un poeta che voglia essere riconosciuto come tale non in virtù del suo *canto* ma, al contrario, in grazia del *silenzio* che professa, può apparire un personaggio eccentrico o provocatorio. Ma appena questo poeta ex silentio rivela che per lui è un Altro a parlare, un Sommo in cui si riconosce leggendone e ammirandone i versi (quasi gli fosse concesso di esprimersi per bocca sua), eccolo diventare patetico e originale. La finzione del manoscritto vuol trasportarci nel campo della metapoesia, della fantapoesia, o semplicemente richiamarci a quella dimensione e condizione vichiana seconde le quali tutti siamo poeti, creatori o fruitori di arte? Comunque, la situazione risulta, alla fine, vera e commovente. Più il poeta parla di sé e meglio *tutti si riconoscono in lui* che è l'unico a dare autenticità e concretezza, con la sua *parola definitiva*, a quei pensieri che balenano in ciascuno di noi e si perderebbero irrimediabilmente senza il suo intervento. Questa è la ragione per la quale ognuno dei *non-poeti* può essere considerato l'ombra di un *poeta*, a lui indissolubilmente legata. . .[74]

All'interno dell'impianto tematico qui designato (sul quale si avrebbe sinceramente ben poco da aggiungere senza rinviare alla lettura), la soluzione formale del manoscritto avrà la funzione di ricondurre quella che sarebbe potuta essere una pagina di estetica della ricezione all'andamento dinamico del racconto, con la possibilità da un lato di introdurre un elemento finzionale quale appunto lo scorcio biografico del nobile Picomài, appassionatissimo indagatore di faccende d'araldica, «uomo alto, elegante, distinto, addirittura bellissimo, vicino alla quarantina», e dall'altro, proprio attraverso il Picomài, di dare un volto preciso, un nome e un cognome al sommo poeta fondatore di civiltà: Giacomo Leopardi. La componente autobiografica, indubbiamente fortissima, viene però dissimulata mediante l'impianto finzionale adottato dall'io-narrante, sicché in ultima istanza *Il Manoscritto* consegue l'obiettivo di non limitarsi a riferire il pensiero di Valentini sul valore sociale della poesia, riuscendo piuttosto a proporsi come laboratorio al contempo di interrogazione (il tema del rapporto tra poeta e non-poeta) e di proposta di soluzione (il manoscritto

74 In corsivo nell'originale.

di Picomài come caso di completa e benefica identificazione, in virtù della quale gli estremi del silenzio e della parola si completano fino a coincidere nel sommo valore della poesia, evidentemente intesa come sinolo di creazione e fruizione).

BIBLIOGRAFIA

testi di riferimento generale

«L'Ariete, periodico di informazione culturale»

«Il Margutta, periodico d'arte contemporanea»

«L'informatore piceno»

Johan Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Torino, 2002

Johan Huizinga, *L'Autunno del Medioevo*, Newton, Roma, 2007

Pierre Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano, 1998

Jacques Derrida, *Della grammantologia*, Jaca Book, Milano, 1969

Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 2007

Michel Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Donzelli, Roma, 1996

Vladimir Jankélévitch, *L'ironia*, il melangolo, Genova, 1997

Erwin Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1961

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino, 1964

Paul Ricoeur, *La metafora viva*, Jaca Book, Milano, 2001

Parola e icona. La scrittura e la visività, a cura di Arturo Verna, Metauro Edizioni, 2002

Giulio Carlo Argan, *Studi e note*, Fratelli Bocca Editori, Roma, 1955

Wladislaw Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2004

Italo Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2002

Il canto strozzato. Poesia italiana del novecento, a cura di Giuseppe Langella e Enrico Elli, Interlinea, Novara, 2004

Antonio Carbonaro, *Tracce in Aquario*, Stamperia dell'arancio, Grottammare, 1994

Giuseppe Langella, *Poesia come ontologia. Dai vociani agli ermetici*, Edizioni Studium, Roma, 1997

Giuseppe Langella, *Il moto perpetuo*, Nino Aragno Editore, Torino, 2008

Paolo Zoboli, *Linea ligure*, Interlinea, Novara, 2006

Giovanni Reale, *Il pensiero antico*, Vita e Pensiero, Milano, 2001

Enza Biagini, Augusta Brettoni, Paolo Orvieto, *Teorie critiche del Novecento. Con antologia di testi*, Carrocci, Roma, 2001

Giacomo Devoto, *Studi di stilistica*, Le Monnier, Firenze, 1950

Jurij M. Lotman , *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Marsilio, Venezia, 1994

Problemi per ricerche intorno alle "langues" delle diverse funzioni (1929), in AA.VV., *Tesi*, a cura di E.Garroni e S. Patuasso, Guida, Napoli, 1979

Enrico Reggiani, *The "Compl[i]mentary dream", perhaps. Saggi su William Butler Yeats*, Europint Publications, Milano, 2004

Peter L. Berger, *Homo ridens*, il Mulino, Bologna,1999

François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Net, Milano, 2002

Giuliano Manacorda, *Montale*, La Nuova Italia, Firenze, 1972

sulla letteratura marchigiana moderna e contemporanea

Poeti marchigiani del Novecento, a cura di Carlo Antognini, Bucciarelli, Ancona, 1965

Scrittori marchigiani del Novecento, a cura di Carlo Antognini, Bagaloni, Ancona, 1971

Poeti delle Marche, a cura di Guido Garufi e Remo Paganelli, Forum Quinta generazione, Forlì, 1981

Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 2 v., Mondadori, Milano, prima edizione febbraio 1983

Antonio Prete , *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, 2006

Carlo Vecce , *Tre letture leopardiane*, Edizioni CNSL, Recanati, 2000

Franco Matacotta, *Fisarmonica rossa*, Quattro Venti, Urbino, 1980

Luigi Martellini, *Un oscuro presagio di sangue (Su Franco Matacotta)*, Casa Editrice Rocco Carabba, Lanciano, 2007 (prima Edizione presso La Nuova Italia, Firenze, 1981)

Franco Matacotta, Atti del Convegno di Studi Bergamo 1987, a cura di Gabriele Morelli, Cooperativa a r.l. Studium Bergomense, Bergamo, 1987 (all'interno i saggi citati di Alfredo Luzi, *La poetica di Franco Matacotta tra ribellione e tradizione*, e di Alvaro Valentini, *Il Leopardismo di Franco Matacotta)*

Franco Foschi, *Alvaro Valentini*, Edizioni CNSL, Recanati, 1996

Domenico Pupilli, *Il professor Ermenegildo Catalini: vicenda umana e passione democratica di un "piccolo maestro"*, Livi Editore, Fermo, 1995

Erante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere, [a cura di] Gino Baratta, Francesco Bartoli, Zeno Birolli, Feltrinelli, Milano, 1974

Acruto Vitali, *Il tempo scorre altrove*, Scheiwiller, Milano, 1972

Luigi Di Ruscio, *Le streghe s'arrotano le dentiere*, Marotta, Napoli, 1966

MASSIMO GEZZI-ADELELMO RUGGIERI, *Porta marina. Viaggio a due nelle Marche dei poeti*, peQuod, Ancona, 2008

di Alfredo Luzi

ALFREDO LUZI, *Sulla soglia del paese. Scrittori marchigiani contemporanei*, Bagaloni, Ancona, 1984

ALFREDO LUZI, *La poesia corale di «Fisarmonica rossa»*, già postafazione a FRANCO MATACOTTA, *Fisarmonica rossa*, Quattro venti, Urbino, 1980, consultabile anche in ALFREDO LUZI, *Sulla soglia del paese*, op. cit.

ALFREDO LUZI, *«La Lepre bianca»: l'infanzia e l'immaginario*, già introduzione a FRANCO MATACOTTA, *La lepre bianca*, Feltrinelli, Milano, 1982, consultabile anche in ALFREDO LUZI, *Sulla soglia del paese*, op. cit.

ALFREDO LUZI, *Identità e scrittori marchigiani, oggi: nuovo concetto di rete*, pubblicato su «Giornale Regione Marche» del 10-11-12 2006

ALFREDO LUZI, *La vicissitudine sospesa: saggio sulla poesia di Mario Luzi*, Firenze, Vallecchi, 1968

La poesia di Vittorio Sereni. Se ne scrivono ancora, a cura di ALFREDO LUZI, Stamperia dell'Arancio, Grottammare, 1997

ALFREDO LUZI, *Rileggendo 'Conversazione in Sicilia'*, in AA.VV., *Elio Vittorini: scrittore, intellettuale, editore*, «I quaderni Gramsci», Ancona, 1997

ALFREDO LUZI, *La scrittura di Volponi tra natura e storia*, in AA.VV., *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Transeuropa, Ancona, 1997, pp. 53-64

ALFREDO LUZI, *Emigrazione, lingua e letteratura, in Immigrazione e multicultura nell'Italia di oggi. Il territorio, i problemi, la didattica*, a cura di C. BRUSA, FRANCO ANGELI, Milano, 1997, pp. 198-213

ALFREDO LUZI, *Politica e cultura in un cenacolo di provincia*, in AA.VV., *Ermenegildo Catalini*, Istituto Gramsci, Ancona 1997, pp. 49-66

ALFREDO LUZI, *Il mito di Baudelaire in Emilio Praga: interferenze poetiche*, in

AA.VV., *Studi in memoria di Antonio Possenti*, Macerata, 1998, pp. 385-400

ALFREDO LUZI, *Une lettre d'Italie*, in AA.VV., *Pour Jacques*, Labor, Bruxelles, 1998, pp. 160-166

ALFREDO LUZI, *Scrittura e pittura : rileggendo 'Passeggiata con la ragazza' di Luigi Bartolini*, in AA.VV., *I segni incrociati*, Baroni, Lucca, 1998, pp. 515-519

ALFREDO LUZI, *Eros e ideologia nel 'Lanciatore di giavellotto' di Paolo Volponi*, in AA.VV., *Amor y Erotismo en la literatura*, Caja Duero, Salamanca, 1999, pp. 537-543

ALFREDO LUZI, *Mito ed emigrazione nelle 'Lettere dall'Australia' di Gino Nibbi*, in *Geo-Grafie*, Vecchiarelli, Manziana, 1999

ALFREDO LUZI, *Spazialità e soggettività nella scrittura di Dolores Prato*, in *Geo-Grafie*, Vecchiarelli, Manziana, 1999

LIBERO BIGIARETTI, *Discorsi all'osteria*, a cura e con introduzione di ALFREDO LUZI, Il lavoro editoriale, Ancona, 1999

Quaderno italo-maltese, a cura di ALFREDO LUZI, Metauro, Fossombrone, 2000 (nel volume sono compresi i seguenti saggi di ALFREDO LUZI, *Dalla letteratura al teatro: il caso di Pirandello. Per una lettura di 'Come tu mi vuoi'*, pp. 121-126, *Il problema del tempo negli 'Ossi di seppia' di Montale*, pp. 127-135, *Potere e trasgressione in 'Porcile' di Pasolini*, pp. 137-146, *'Una vita': verso il moderno. Dalla scrittura realistica alla crisi del soggetto*, pp. 147-162)

Fiabe e Popoli. Verso un'Europa multiculturale, a cura di ALFREDO LUZI, Metauro, Fossombrone, 2000

Libero Bigiaretti: la storia, le storie, la scrittura, a cura di ALFREDO LUZI, Metauro, Fossombrone 2000 (nel volume è incluso il saggio di ALFREDO LUZI, *La memoria, il tempo, la differenza*, pp. 125-144)

ALFREDO LUZI, *Idillio e patema nell''Infinito' leopardiano*, in *Leopardi e lo spettacolo della natura*, a cura di V. PLACELLA, l'Orientale ed., Napoli 2000, pp. 253-264

ALFREDO LUZI, *L'opera di Franco Matacotta*, a cura di L. MANCINO, Stamperia dell'Arancio, Grottammare 2000, pp. 132-145

ALFREDO LUZI, *Ricordo di Alvaro Valentini. La didattica e la scrittura*, in *Studi in memoria di Alvaro Valentini*, a cura di S. BALDONCINI, Istituti Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma (Università degli Studi di Macerata) 2000

ALFREDO LUZI, *Il tempo negli 'Ossi di seppia' di Montale*, in *La poesia italiana da Leopardi a Montale*, a cura di L.Izzo, Oedipus ed., Salerno 2000

ALFREDO LUZI, *Maria Vergine nella poesia italiana del '900*, in *Maria Vergine nella letteratura italiana*, «Forum Italicum», 2000

Saverio Riganò artista e critico

Triennale dell'Adriatico. Mostra del disegno, catalogo della mostra Civitanova Marche 29 luglio – 20 agosto 1972, a cura di SAVERIO RIGANÒ

Triennale dell'Adriatico, catalogo della mostra Civitanova Marche, 1975, a cura di SAVERIO RIGANÒ

Corrado Cagli, opere dal 1962 al 1973, catalogo della mostra Porto San Giorgio, Galleria «L'Ariete» 28 giugno – 20 luglio 1973, a cura di SAVERIO RIGANÒ

Franco Pizzinato, catalogo della mostra Porto San Giorgio, Galleria «L'Ariete» 18 – 30 aprile 1970, a cura di SAVERIO RIGANÒ

Franco Pizzinato, la Spiaggia, catalogo della mostra Porto San Giorgio, Galleria «L'Ariete» dal 12 luglio 1975, a cura di SAVERIO RIGANÒ

Franco Pizzinato, dalla campagna veneta alla marca fermana, catalogo della mostra Fermo, Pinacoteca comunale 18 – 31 agosto 1983, a cura di SAVERIO RIGANÒ

Antonio Rizzo, catalogo della mostra Porto San Giorgio, Galleria «L'Ariete» 9 – 14 giugno 1973, a cura di SAVERIO RIGANÒ

Alexis, catalogo della mostra Porto San Giorgio, Galleria «L'Ariete», Agosto 1975, a cura di SAVERIO RIGANÒ

Ciarrocchi Maccari Manfredi. Oli ed acquarelli, catalogo della mostra Porto San Giorgio, Galleria «L'Ariete», Luglio 1976, a cura di SAVERIO RIGANÒ

Le Parc, catalogo della mostra personale di Julio Le Parc, Fermo, Palazzo comunale, 1980, a cura di SAVERIO RIGANÒ (testo critico introduttivo di ELVERIO MAURIZI)

Guttuso, opere grafiche, mostra Porto San Giorgio, Galleria «L'Ariete», 1982, a cura di SAVERIO RIGANÒ

[SAVERIO RIGANÒ], *Psyche. Immagini incise all'acquatintasu traccia fotografica, ispirate al poemetto omonimo di G. Pascoli*, catalogo della mostra personale Fermo, 1987

[SAVERIO RIGANÒ], *È ancora verde la valle del tenna. Acquarelli e Pastelli*, catalogo della mostra personale Fermo, Pinacoteca comunale, 1989

[SAVERIO RIGANÒ], *Dal Giardino di Epicuro al Cosmo Lucreziano*, catalogo della mostra personale Fermo, Palazzo dei Priori, 1994 (saggio introduttivo di LUIGI CROCENZI)

[SAVERIO RIGANÒ], *Il bosco della memoria*, catalogo della mostra personale Porto Sant'Elpidio, Centro Culturale di Villa Murri, maggio 1995

Artisti dagli anni '70. Giorgio Bompadre, Claudio D'Angelo, Franco Giuli, catalogo della mostra Torre di Palme, Scuola media "Leonardo da Vinci" 25 luglio – 25 agosto 1996, a cura di SAVERIO RIGANÒ

L'opera e la matrice, catalogo dell'esposizione collettiva Sant'Elpidio a Madre, Palazzo Sinibaldi 26 luglio – 31 agosto 1997

[SAVERIO RIGANÒ], *Incisioni e Sculture*, catalogo della mostra personale Ascoli Piceno, Saletta Rosaspina, 1997

[SAVERIO RIGANÒ], *Della Terra e del Cosmo*, catalogo della mostra personale Camerino, Università di Camerino Convento di San Domenico, 1998

[SAVERIO RIGANÒ], *Cosmodrammi, rappresentazioni immaginarie del cosmo lucreziano*, catalogo della mostra personale Ancona, Atelier dell'Arco Amoroso, 1999

[SAVERIO RIGANÒ], *Cosmodrammi, universo e mondi dalle visioni di Lucrezio alle suggestioni leopardiane*, catalogo della mostra personale Fermo, Museo della Scienza 6 - 21 luglio 2002 (con saggio di LEONARDO MANCINO, *Uomo d'immagini per*

la natura)
[SAVERIO RIGANÒ], *Emigrare per esistere*, mostra personale Firenza, Lyceum Club Internazionale, 2003

[SAVERIO RIGANÒ], *Dall'Aso al Tenna... di colle in colle... pensieri ed immagini di Saverio Riganò*, catalogo dell'esposizione Porto S. Giorgio, Lega Navale Italiana, 31 luglio - 7 agosto 2005

[SAVERIO RIGANÒ], *Emigrare per esistere, dal giardino di Epicuro al Cosmo lucreziano*, catalogo della mostra personale Fermo, Piccole Cisterne Romane, 19 novembre 2005 - 10 gennaio 2006

[SAVERIO RIGANÒ], *Goya. Diciotto stampe originali tratte da diversi cicli. Mostra didattica sulle tecniche incisorie usate dal Maestro spagnolo*, catalogo della mostra Torre di Palme, 24 marzo – 25 aprile 2005

[SAVERIO RIGANÒ], *Dalle radici dell'antica Europa. Sopra l'arco del tempo e dello spazio*, catalogo della mostra personale Ancona, Università Politecnica delle Marche, 15 novembre - 4 dicembre 2006

Fermo... eppur si muove. La Marca Fermana negli occhi degli artisti, catalogo della mostra Fermo, Chiostro dei Carmelitani, 20 dicembre 2006 - 15 gennaio 2007, a cura di SAVERIO RIGANÒ

L'arte Europea nel Segno dei Maestri, catalogo della mostra Fermo, Pinacoteca comunale Sala dei Ritratti, 30 giugno - 30 settembre 2007, a cura di SAVERIO RIGANÒ

SAVERIO RIGANÒ, *Licini e Cecco d'Ascoli, dalle colline Fermane alle cupole di Ascoli Piceno. Incisioni e pastelli*, catalogo della mostra personale Torre di Palme, Agosto 2008

di Alvaro Valentini narratore e poeta

ALVARO VALENTINI, *I conigli e lo stregone*, Venezia, Sodalizio del Libro, 1959 (in olandese col titolo *Moord op een watermelonen*, Pax, N.V. Uitgrversmaatschappij Pax' S - Gravenhage, 1962)

ALVARO VALENTINI, *La ciminiera*, Foggia, Bastogi, 1980

ALVARO VALENTINI, *La luna in diligenza*, Genova, Editrice Lanterna, 1985

ALVARO VALENTINI, *Il santuario di Babele*, Recanati, Edizioni del Pangolino, 1987

ALVARO VALENTINI, *Mantissa e altre fiabe*, Recanati, Edizioni del Pangolino, 1988

ALVARO VALENTINI, *Il signore invisibile e il suo cane famoso*, Recanati, Edizioni del Pangolino, 1992

ALVARO VALENTINI, *Si fa presto a dire gatto*, Recanati, Edizioni del Pangolino, 1993

ALVARO VALENTINI, *Tre fiabe per Marìachiara*, Recanati, Edizioni del Pangolino, 1994

ALVARO VALENTINI, *Una stona d'amore*, Ancona, Bucciarelli, 1961

ALVARO VALENTINI, *Notizie dal figlio*, Ancona, Bucciarelli, 1964

ALVARO VALENTINI, *Perlocuzioni*, Roma, Edizioni della Cometa, 1983

di Alvaro Valentini traduttore

STÉPHANE MALLARMÉ, *Laprès-midi d'un faune*, versione metrica con aggiunta quella del *Monologue d'un faune*, Ancona, Bucciarelli, 1963, pp. 5-30

PAUL VALÉRY, *Le cimetière marin*, versione metrica con introduzione e note, Ancona, Bucciarelli, 1972, pp. 7-43

ARTHUR RIMBAUD, *Le bateau ivre*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata", VII, 1975, pp. 385-403

di Alvaro Valentini saggista

Dante: poesia come storia, «Il Montani», Fermo 1965, pp. 3-22

"Introduzione" a La pittura a Fermo e nel suo circondario, a cura di L. DANIA, Cassa di Risparmio di Fermo, 1967, pp. 7-20
Un Carducci in tono minore, «Il Montani», luglio-settembre 1967, pp. 3-13

Pirandello umorista e consolatore, «Il Montani», ottobre-dicembre 1967, pp. 3-24

Ipotesi di lavoro sulla poesia del secondo dopoguerra - Quasimodo, Pavese, il Neorealismo, Pasolini e la Nuova Avanguardia, «Il Montani», marzo-giugno 1968,pp. 3-22

Dante nella civiltà industriale del suo tempo, «Rassegna di cultura e Vita Scolastica», maggio - giugno 1968, pp. 14-15

Romolo Spezioli (1642-1723) medico di Cristina di Svezia, Atti e Memorie dell'Arcadia, Roma 1969

L'umanesimo di Dante: aspetti e limiti, «Il Montani», marzo - aprile 1969, pp. 3-31

Semantica dei poeti - Ungaretti e Montale, Bulzoni, Roma,1970, pp. 7-126

Lettura di Montale: "Ossi di seppia", Bulzoni, Roma1971, pp. 7-208

La rima, la forma, la struttura, Bulzoni, Roma, 1971, pp. 9- 139

Le ragioni espressive - schede e proposte su Foscolo, Manzoni, Pirandello, Montale, Bulzoni, Roma, 1972, pp. 9-283

Pascoli: tradizione e invenzione nelle "Myricae", Bulzoni, Roma, 1973, pp. 7-68

Responsabilità semantiche, Argileto, Roma, 1973, pp.5-99

Lettura di Montale: "Le Occasioni", Bulzoni, Roma, 1975, pp. 5-244

"Equivalente fedele" ed "equivalente probabile" in una traduzione poetica: Esperimento di versione del "Bateau ivre"di Rimbaud, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata, VII, 1975, pp. 385-403

Osservazione e scienza nella poesia barocca: un preludio di correlative oggettive e di

fenomenologia lirica, Atti della XI Biennale della Marca e dello Studio Firmano, 1975,pp. 3-20
Gli scritti di Adolfo De Carolis, in Adolfo De Carolis a cura di L. DANIA e A. VALENTINI, Cassa di Risparmio di Fermo, 1975, pp. 3-25

Un sonetto "riciclato" di G.G. Belli, «Miscellanea Settempedana», I, 1976, pp. 205-213

Sociologia della fiaba, "Rapporti", dicembre 1976, pp. 747-761

Lettura di Montale: "La Bufera e altro", Bulzoni, Roma, 1977, pp. 9-307

I piaceri di Gozzano, Argileto, Roma, 1978, pp. 5-111

Eugenio Montale in G. MARIANI, M. PETRUCCIANI, *Letteratura Italiana Contemporanea*, Lucarini, Roma, 1980, vol. II, pp. 183-218

LIBERO DE LIBERO, *Poesie*, a cura di ALVARO VALENTINI, Milano, Mondadori, 1980, pp. 1 -167

Palinsesto montaliano e altre letture, Bulzoni, Roma, 1981, pp. 1-188

Leopardi - L'io poetante, Bulzoni, Roma, 1983, pp. 1-214

Esperimento di lettura del frammento XXXVII di Giacomo Leopardi, in *Interpretazione e simbolo. Atti del V Colloquio sulla Interpretazione (Macerata 21-22 marzo - 1983)*, Torino, Marietti, 1984, pp. 165 - 175

Gli strumenti linguistici manzoniani tra impegno artisticoe impegno civile, in *Omaggio a Manzoni nel bicentenario della sua nascita. Atti del Convegno promosso dal Lions Club di Fermo - Porto San Giorgio (20 aprile 1985)*, 1985, pp. 41-48

Introduzione alla Lettura Leopardiana, negli *Atti del Convegno di studio nel 150° anniversario della morte del Poeta*, indetto dal Lions Club di Fermo-Porto San Giorgio (21 marzo 1987), Fermo, 1987, pp. 9-14

Introduzione a G. Leopardi, Diario del primo amore, Francisci editore, Abano Terme, 1987, pp. 7-16

Monaldo e Giacomo: Due generazioni di letterati, in *Storia d'Italia - Le Regioni dal-*

l'Unità ad oggi, Le Marche, a cura di S. Anselmi, Einaudi, Torino, 1987, pp. 697-722
Pirandello e Gozzano, in *Pirandello: poetica e presenza*, Atti del convegno organizzato dalle Università di Lovanio e Anversa (13-16 maggio 1986), Bulzoni, Roma, 1987, pp. 483-500

Scipione poeta: appunti per un ritratto, in *Studi in onore di Febo Allevi*, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata, 1987, pp. 681-696

Ariosto e la pazzia di Orlando, in *Atti della XXI Biennale della Marca e dello Studio Firmano per la storia della medicina*, a cura di M. Santoro, 1988, pp. 205-211

Leopardi: idillio e impegno metafisico, in *Leopardi e la cultura europea, Atti del convegno di Lovanio 10-12 dicembre 1987*, a cura di F Musarra, edizioni Bulzoni e Leuven Umversity Press, 1989, pp. 439-452

Montale e gli oggetti della poesia : gradazione e degradazione, in *Per la lingua di Montale, Atti dell'Incontro di Studio (Firenze 26 novembre 1987)*, a cura di G.Savoca, Olschki, Firenze, 1989, pp. 11-19

Quasimodo e Leopardi, in *Studi per Eliana Cardone*, a cura di Arbizzone e Bruscia, Università degli Studi di Urbino, 1989, pp. 221-235

Sulla poesia di Scipione, in *Scipione e la Scuola Romana, Atti del Convegno (Macerata 28-29 novembre 1985)*, a cura di A.C. Toni, Multigrafica Editrice, Roma, 1989, pp. 15-28

Leopardi e la poesia moderna italiana, in *Cinquantenario del Liceo italiano di Madrid*, a cura di W Cariddi, R. Facchi, P. Rovati, Madrid, 1990

Leopardi e la simbologia del colle, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Macerata*, XXII-XXIII (1989-90), Antenore, Padova1990

Leopardi: L'"lnno ad Arimane" - Manzoni: "II Natale del 1833", Quaderni del Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Recanati, 1990

Leopardi - Idillio metafisico e poesia copernicana, Bulzoni, Roma, 1991, pp. 1-141
Ungaretti e Virgilio, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, XXIV (1991), pp. 475-486

L'Ingegneria poetica di Leonardo Sinisgalli, in *Studi in memoria di G. Allegra*, Università degli Studi di Macerata, 1992, pp. 371-382

Stile e scrittura in Salvatore Mignano, in *Atti del convegno di studi su Salvatore Mignano*, De Ferrari editore, Genova, 1993, pp. 77-83

Leggete così - un invito alla poesia, Andrea Livi editore, Fermo, 1991

Ungaretti e Manzonì, in *Ungaretti e i classici, Atti del Convegno di Ancona (30-31 maggio 1989)*, ed. Studium, Roma, 1993, pp. 195-208

Calvino "Dall'opaco", in «TLR/Quaderni-Stagione di Prosa 1991-92», Macerata, n. 1, 1994

Lingua e stile del "Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica", in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi, Atti del VII Convegno Internazionale dì Studi Leopardiani*, Olschki, Firenze, 1994, pp. 393-416

Motivi neoclassici nelle liriche di Keats e Leopardi, in *Homage to Keats and Leopardi, Atti del Simposio intenazionale (Macerata-Recanati giugno 1995)*, a cura di Rosario Portale, Università degli Studi di Macerata

Maupassant e D'Annunzio. "Lusignolo", in *Studi in memoria di Antonio Possenti*, a cura di G. Almanza, S. Baldoncini, G. Latini Mastrangelo, Collana di pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Macerata

Uumorismo in Leopardi secondo Pirandello, in *Il riso leopardiano. Atti del IX Convegno di Studi Leopardiani (Recanati 18 - 22 settembre 1995)*

siti internet consultati

http://www.saveriorigano.it.
http://www.comune.macerata.it/Engine/RAServePG.php/P/65451CMC0300/M/63471CMC0300
http://www.simonaweller.com/italiano/critica.shtml#maurizi1980
http://www.cultura.marche.it (consigliato specialmente per rapide indagini bio-bibliografiche)
http://www.unimc.it

1. Roma, 1966 – Saverio Riganò con lo scrittore Giuseppe Dessì

*2.*Roma, 1968 - Alfred Hohenegger, il filosofo Rosario Assunto e Saverio Riganò

3. Roma, Palazzo delle Esposizioni di Roma (1967)
Il sottosegretario Evangelisti e Saverio Riganò alla mostra delle gallerie

4. Roma - Premio "Hostoria due Papi" – Saverio Riganò tra i premiati

5. Roma – Saverio Riganò con il critico Luigi Visentini

6. Roma – Saverio Riganò con Mino Maccari alla mostra di Ciarrocchi

7. Roma – Saverio Riganò con il critico Luciano Marziano

8. Roma – Saverio Riganò, Marziano ed Elio Mercuri

9. Roma, Galleria "Incontro d'Arte" - Saverio Riganò, la gallerista e Marziano

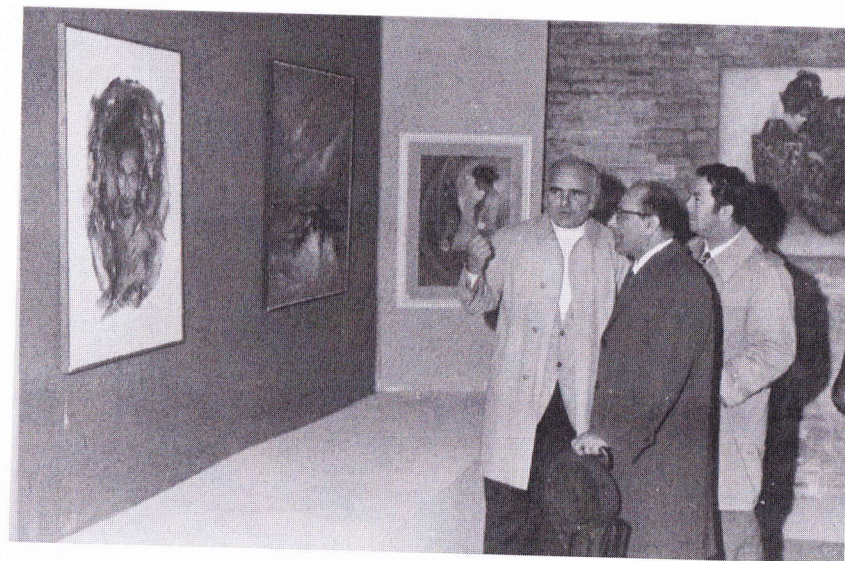
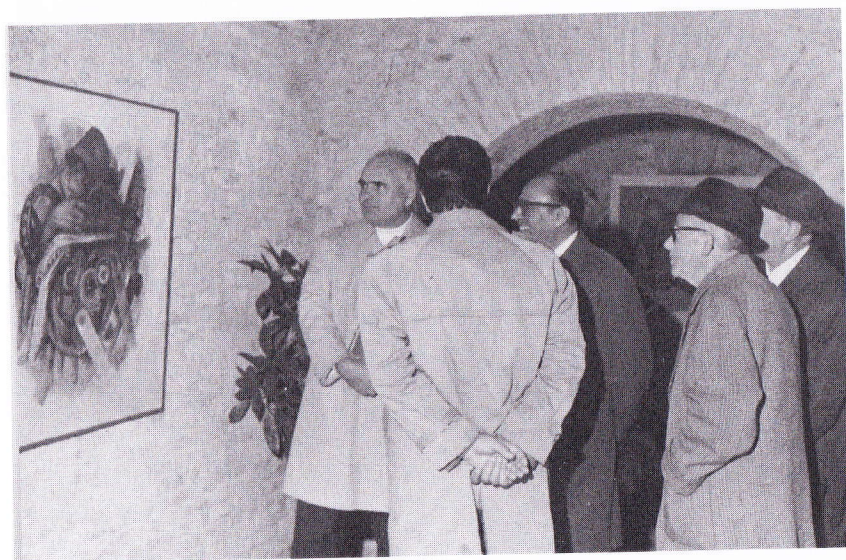
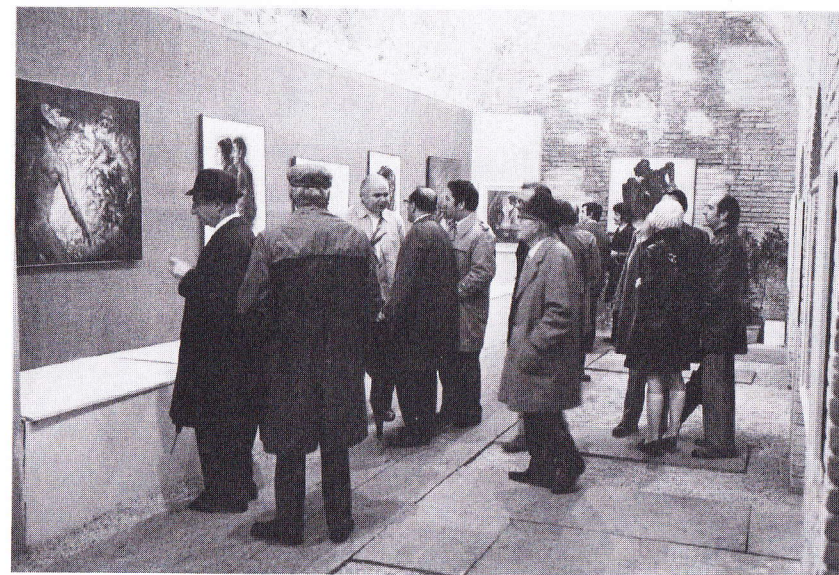
1. Fermo,1964 – Saverio Riganò e l'Arcivescovo mons. Perini

2. Fermo, 1964 – Saverio Riganò con il Prefetto della Provincia di Ascoli Piceno

3. Fermo, 1964 – Saverio Riganò con un gruppo di visitatori.
Si riconoscono il prof. Martini, presidente dell'APT, l'arcivescovo Perini

4. Fermo, 1964 - Il prof. Martini e il Sindaco Avv. Agnozzi

5. Fermo, 1964 - L'ing. Luciano Bonfigli tra un gruppo di visitatori

6. Fermo, 1970, mostra personale dell'artista Mario Russo.
Il Prof. Bonaiuto, presidente dell'Azienda di Soggiorno, offre una targa al pittore

7. foto 7, 8, 9, 10 e 11)
Fermo, 1970 - Visitatori della mostra di Mario Russo

8.

9.

10.

11.

Dal *Giardino di Epicuro al Cosmo Lucreziano*

Conferenza

Interventi:

Prof. Serguei Tchoudinov
Titolare della cattedra di fisica presso l'Università di Camerino

"I ritorni delle idee atomistiche nella scienza"

Prof. Paolo Concetti
Docente di storia della filosofia
presso il Liceo Scientifico T.C. Onesti di Fermo

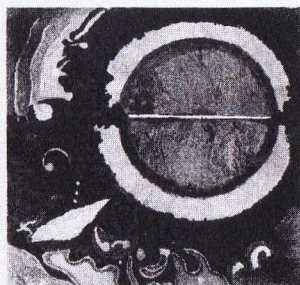
"Felicità e morale in Epicuro"

Prof. Carla Capesciotti
Docente di storia della letteratura
presso il Liceo Scientifico T.C. Onesti di Fermo

"La Poesia Lucreziana e la Materia - ... nulla quies est reddita corporibus primis per inane profundum..."
(de Rerum Natura I 95 e s.)

Fermo - Palazzo dei Priori - Sala degli incontri
venerdì 25 novembre 1994 ore 16.30

Saverio Riganò

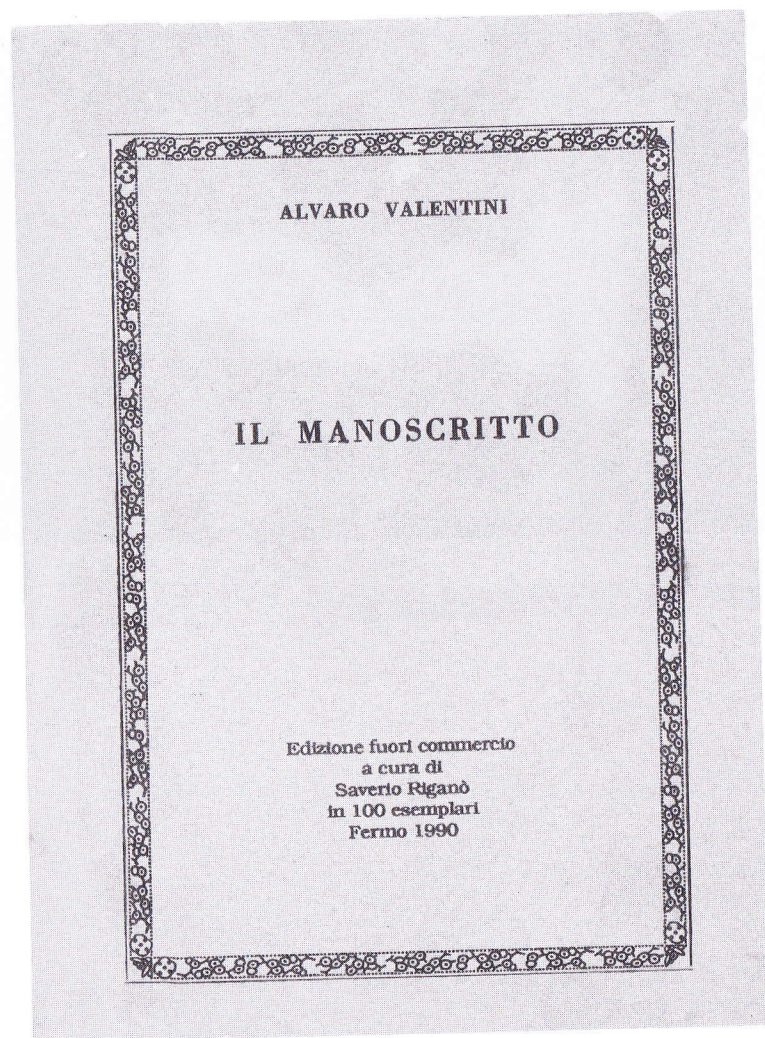
Dal *Giardino di Epicuro al Cosmo Lucreziano*
fotografie, incisioni, disegni, dipinti e sculture

Fermo - Palazzo dei Priori
dal 19 novembre 1994

12. Fermo - Invito - Conferenza "dal Giardino di Epicuro al Cosmo Lucreziano". Interventi, prof. Serguei Tchoudinov, Paolo Concetti, Carla Capesciotti

13. Fermo, 1987 - Il Presidente Onorevole Spadolini visita lo Studio di Riganò

ALVARO VALENTINI

IL MANOSCRITTO

Edizione fuori commercio
a cura di
Saverio Riganò
in 100 esemplari
Fermo 1990

14. Fermo, 1987 - La copertina de "Il Manoscritto" di Alvaro Valentini

1. Civitanova Marche - L'ingresso della Triennale dell'Adriatico

2. Nicola Orlandi, presidente dell'Azienda di Soggiorno inaugura la rassegna

3. foto 3, 4 e 5) – Saverio Riganò illustra agli ospiti le opere degli autori

4.

5.

6. foto 6, 7 e 8

Sguardo sui padiglioni della esposizione

7.

8.

21/settembre 1972 N 335

PANORAMA HA SCELTO

ARTE

di Alberto Macchiavello

Il caso Serafini

Fino a qualche mese fa, al suo paese, Montelupo Fiorentino, lo chiamavano « Beppe lo scemo ». Nessuno voleva i suoi quadri nemmeno in regalo e i familiari tolleravano appena che dipingesse, in un angolo del pollaio. Adesso, invece, dopo che Beppe ha esposto alla quinta edizione della mostra « Ai frati », nel chiostro di una chiesa di Camaiore (Lucca), i clienti si disputano le sue opere e nel giro di tre mesi le quotazioni sono salite da 90 a 400 mila lire. E si comincia a parlare di lui come di un naïf destinato a rinnovare il successo di Antonio Ligabue.

Il personaggio di questo singolare caso è Giuseppe Serafini, 58 anni, operaio ceramista, un omaccione che pesa centoquaranta chili, che dipinge immagini di delicata poesia e che ha inventato una tecnica complessa per dare alle figure un particolare risalto. Serafini, anziché su tela e su tavole di legno, stende i colori a olio su cartoni porosi che li assorbono e li trasformano sopprimendo la lucentezza e attenuando il rilievo materico. Dopo che il quadro è asciugato, Serafini con una lama sottile e appuntita incide i contorni delle figure, per lo più ritratti di donne e di contadini, fiori, piante, paesaggi, colombe. Sovente tutti questi soggetti sono condensati in un unico quadro, senza una precisa suddivisione e, sovrapponendosi, creano visioni emblematiche.

Certo, ci si trova di fronte a una personalità interessante e dotata di una forte carica emotiva. Il merito principale di Serafini è forse quello di non essere un naïf nel senso stretto del termine. La sua pittura non è affatto ingenua, elementare, ma strutturalmente robusta e composita, proviene da un identificabile retroterra culturale, dagli affreschi di tante antiche chiesine toscane. Sui suoi personaggi umili, popolari, affiora il sedimento di una storia che dura da sempre, il senso della fatica, del dolore, dell'amore e dell'odio, descritto con purezza di linguaggio e profonda partecipazione.

Fluidità del reale

È il titolo della mostra allestita dal Comune di Forte dei Marmi nelle aule del liceo scientifico (via Melato) con la consulenza di autorevoli critici: Cesare Vivaldi, Franco Russoli, Enrico Crispolti, Renato Barilli, Gillo Dorfles, che hanno selezionato un gruppo di 16 artisti (Barni, Bitonti, Fabiani, Gastini, Griffa, Innocente, La Pietra, Pacus, Paradiso, Ruffi, Sturli, Tagliamento, Triglia, Vagli, Weller e Zucchini) per offrire un saggio delle tendenze d'avanguardia. La rassegna ricalca le orme della Biennale veneziana anche se stavolta nessuno dei « comportamentisti » ha osato mettere in scena un mongoloide. L'opera più discussa è intitolata *Situazione di diuresi emotiva* ed è composta da un paio di calzoni appesi vicino alla foto di un individuo vittima di questa « situazione ». C'è anche la scultura di una bomba, collocata sopra un piedistallo, al centro di una stanza illuminatissima, tappezzata di cartelli (« attenzione », « pericolo », « contaminazione ») nella quale s'intrecciano rumori assordanti, musiche e grida.

Triennale dell'Adriatico

L'edizione '72 della Triennale dell'Adriatico, a Civitanova Marche, ha dedicato un ampio panorama al disegno italiano con una scelta molto accurata degli autori e delle opere. La mostra si apre con due grandi retrospettive di Luigi Bartolini e di Amerigo Bartoli e con due personali di Orfeo Tamburi e Pericle Fazzini. Eccetto Bartoli, tutti gli altri sono legati dalla comune origine marchigiana.

La mostra ospita anche disegni di numerosi artisti di varie età e tendenze, fra i quali si distinguono per originalità e fantasia specialmente Sandro Cherchi, Emilio Greco, Renato Guttuso, Mino Maccari, Giacomo Porzano, Francesco Tabusso e Tono Zancanaro. Per i competenti, la mostra merita un viaggio e offre una preziosa occasione di consultazioni e di raffronti.

LIBRI

narrativa e poesia

di Domenico Porzio

NOI LAZZARONI, di Saverio Strati, pp. 230, lire 2.600, Mondadori editore.

Calabrese, nato nel 1924 in provincia di Reggio, Saverio Strati, dopo le elementari, fece il muratore fino a 21 anni per riprendere solo allora gli studi e laurearsi all'università di Messina. Per esperienza di vita e per un suo severo modo di intendere il lavoro letterario egli è scrittore di libri fortemente impegnati nelle radici e nei problemi del Meridione. Anche in questo misurato romanzo protagonista è il Meridione, rivisto da un angolo di stretta attualità: l'emigrazione della mano d'opera all'estero e la condizione degli emigrati in Svizzera. Il lavoratore protagonista ha trascorso venti anni in provincia di Zurigo dove si è sposato e ha avuto due figli; ed è dopo questa lunga parentesi

9. Recensione della mostra a cura del critico Alberto Macchiavello sul settimanale "Panorama"

N° 35 - 5 - 8 - 1972

IL SOFA' DELLE MUSE — IL SOFA'

IL TRIONFO DELLA MATITA

Il disegno, disciplina oggi tanto trascurata eppur tanto importante per un pittore, trova la sua giusta valorizzazione in una mostra di Civitanova Marche - Un dignitoso premio Michetti

Cronaca d'arte di Renzo Biasion

Stagione di mostre lungo la costa adriatica. Elenchiamo soltanto le più importanti dicendo subito che non si tratta di esposizioni messe su in fretta (come ci è capitato di vedere in un non lontano passato) per lo svago dei bagnanti e magari con grossi nomi ma con scarse pretese, bensì di rassegne curate non meno di quelle che si vedono d'inverno nelle grandi città.

La provincia fa sul serio, non capita spesso di visitare vaste esposizioni come quella di Civitanova Marche, riservate esclusivamente al disegno, oggi che non si vorrebbe più disegnare nemmeno nelle scuole d'arte. Eccone l'elenco, scendendo da nord a sud. Morgans paint, a Ravenna, organizzata da Efrem Tavoni; Triennale dell'Adriatico, Mostra del disegno, a Civitanova Marche, promossa dall'azienda di soggiorno e realizzata da un gruppo di esperti; Mostra nazionale di pittura F. Paolo Michetti, a Francavilla al Mare, ventiseiesima della serie; Premio di pittura Vasto, quattordicesimo della serie, che ha visto l'affermazione dell'americano Carrol. Le abbiamo visitate e, poiché resteranno aperte fino a ottobre, parleremo di ognuna. Diamo la precedenza, in questo numero di *Oggi*, alle due centrali, il vecchio e glorioso premio Michetti e la Mostra del disegno, che di tutte ci sembra la più utile e coraggiosa.

PETRARCA E UNGARETTI Civitanova Marche (Macerata), Triennale dell'Adriatico. Un gustoso disegno di Amerigo Bartoli, scelto nella vasta retrospettiva a lui dedicata: «Petrarca e Ungaretti».

Il disegno: tutti i pittori sanno che un quadro si regge assai di più sul disegno che sul colore. Basta toccare appena con qualche nota di colore un bel disegno e il quadro è fatto (si pensi a certi dipinti di Toulouse-Lautrec, scattanti disegni appena sfiorati dal colore, eppur vivi e completi); coprite con un bel colore un disegno inerte e il quadro resterà fragile, vuoto, anche se la pasta del colore sarà corposa. (Un esempio un po' cattivo? Il nostro celebrato Morlotti, buon colorista ma fiacco disegnatore, sotto l'apparenza di una energia che si risolve nell'ingrossare manieristicamente i segni anziché nel penetra-

modernità e freschezza di certi disegni antichi. Richiedendo minor elaborazione della pittura, è di essa assai più scoperto, rivela immediatamente le virtù e le pecche di chi l'ha eseguito, e inoltre, specie se si tratta di un nudo o un ritratto, il grado delle sue conoscenze, e delle sue capacità formali. Ingres, che in fatto di disegno la sapeva lunga, scriveva nei suoi «cahiers»: «Il disegno è la probità dell'arte... è l'espressione, la forma interna, il modellato. I tre quarti e mezzo di ciò che si chiama pittura...». Ma, ahimè, la stagione nostra, lo dice pure Bellonzi presentando la mostra, non è propizia al disegno, e ciò nonostante il grande successo della grafica. Ritornere-

10. Recensione del critico Renzo Biasion sul settimanale "Oggi"

11. foto 11 e 12

Copertine dei cataloghi della terza e della quarta edizione della Triennale

12.

1. foto 1 e 2
Mostra nella sede di Porto San Giorgio.
Tra gli ospiti si notano Luigi Montanarini e Pericle Fazzini

2.

3. Porto San Giorgio - Riganò e il poeta Mario Luzi

4. Riganò, Mario Luzi, la prof. Bianca Iacopini e il prof. Alfredo Luzi

6. 5 e 6 – Riganò e il pittore Ciarrocchi

6.

7. Il poeta Leonardo Mancino e Riganò all'inaugurazione della Mostra presso l'Arco Amoroso di Ancona.

8. Riganò con il Presidente dell'Assemblea Legislativa delle Marche Raffaele Bucciarelli.

CORRADO CAGLI

OPERE DAL 1962 AL 1973

con una testimonianza di
saverio riganò

ed un brano introduttivo di
r.m. de angelis

GALLERIA L'ARIETE - Porto San Giorgio
28 giugno 20 luglio 1973

l'ariete

PERIODICO D'INFORMAZIONE CULTURALE

Porto S. Giorgio - Via N. Sauro, 36

Spedizione in abbonamento postale - Dicembre 1979 n.0

l'ariete

PERIODICO D'INFORMAZIONE CULTURALE

Porto S. Giorgio - Via N. Sauro, 36

Spedizione in abbonamento postale
gruppo III° - Pubblicità 70% - Anno II° N°3
Marzo 1980

l'ariete

PERIODICO D'INFORMAZIONE CULTURALE
Porto S. Giorgio - Via N. Sauro, 36

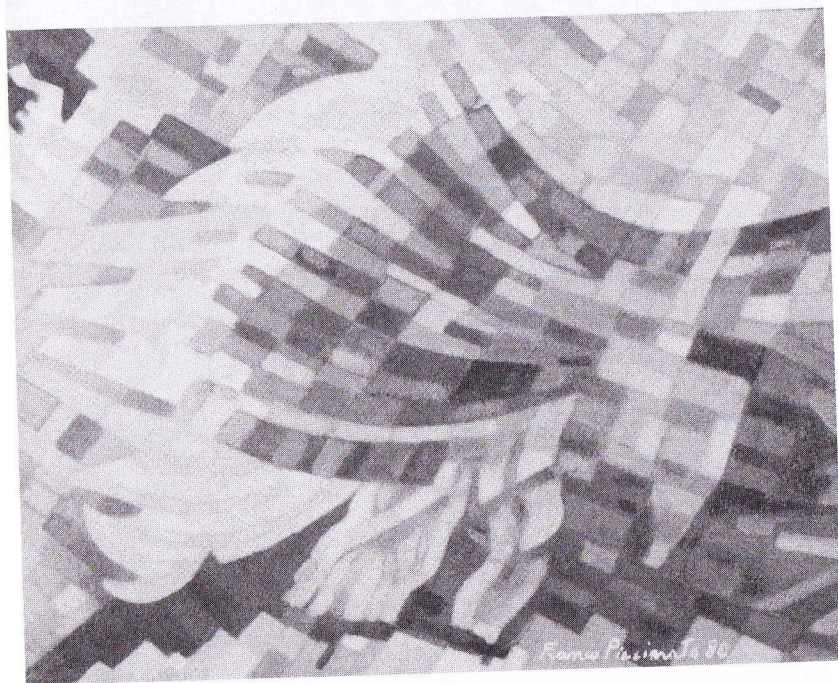
Spedizione in abbonamento postale
gruppo III° - Pubblicità 70% - Anno II°
N°7/8 Luglio - Agosto 1980

l'ariete

PERIODICO D'INFORMAZIONE CULTURALE
Porto S. Giorgio - Via N. Sauro, 36

Spedizione in abbonamento postale
gruppo III° - Pubblicità 70% - Anno II°
N°9 Settembre 1980

PERIODICO D'INFORMAZIONE CULTURALE
Porto S. Giorgio - Via N. Sauro, 36

Spedizione in abbonamento postale
gruppo III° - Pubblicità 70% - Anno II°
N° 10/11 Ottobre - Novembre 1980

LYCEUM CLUB INTERNAZIONALE
50121 Firenze
Via degli Alfani, 48 (primo piano)
Telefono 055 2478264

La Presidente di Sezione
Aurora Nomellini

EMIGRARE per ESISTERE

Emigrare per esistere - olio su tela

SAVERIO RIGANÒ

dipinti ed immagini digitali

esposizione dal 28 marzo al 10 aprile 2003
dalle ore 16 alle ore 19
chiuso la domenica

Arcoteso Editrice